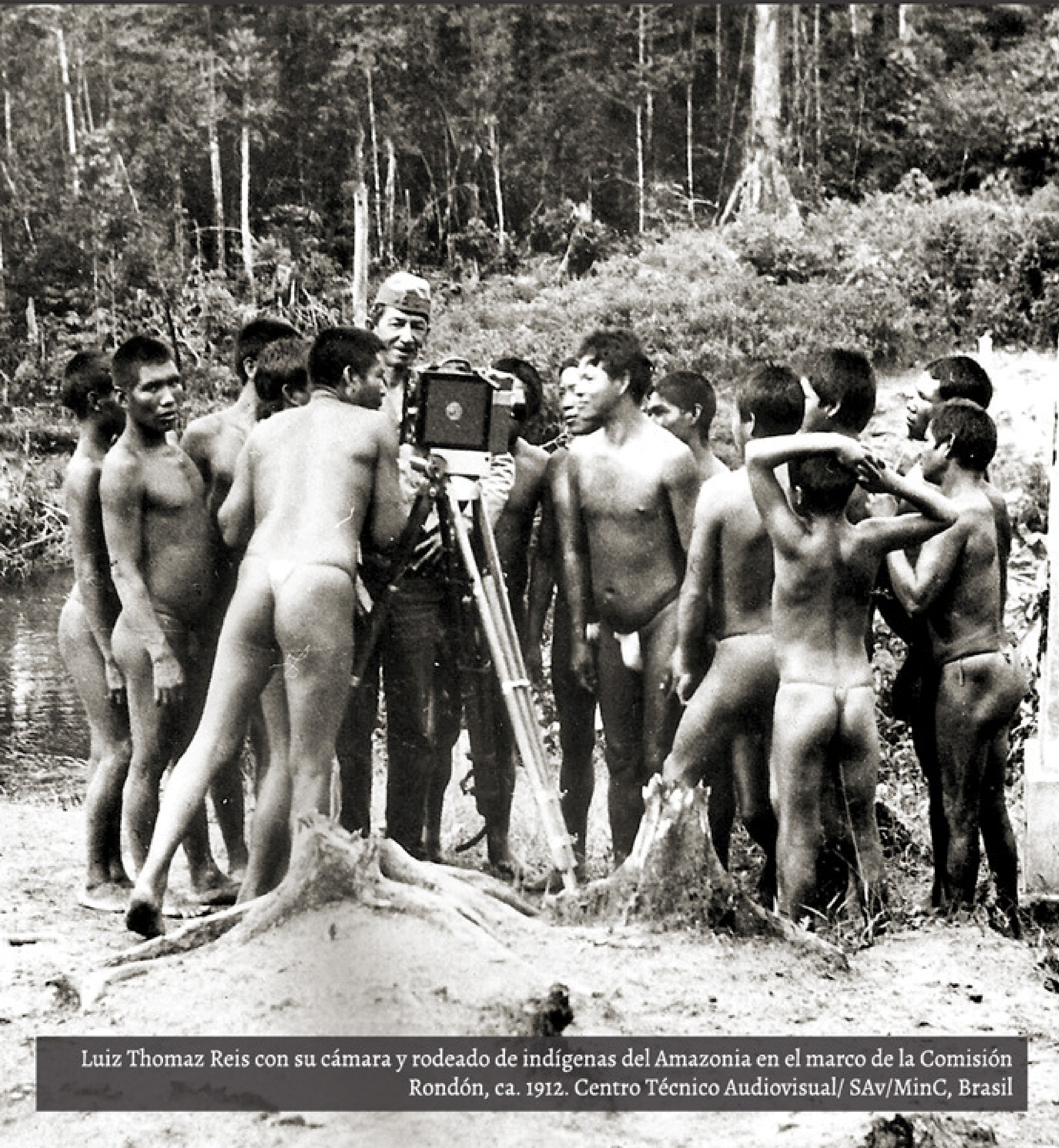
VIVOMATOGRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 3 - N° 3 - Diciembre de 2017 - ISSN 2469-0767



Luiz Thomaz Reis con su cámara y rodeado de indígenas del Amazonia en el marco de la Comisión Rondón, ca. 1912. Centro Técnico Audiovisual/ SAv/MinC, Brasil

VIVOMATOGRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

---

Año 3 – Nro. 3 - Diciembre de 2017

DIRECTORAS

Andrea Cuarterolo
CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina
Georgina Torello
CSIC/EI, Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ DE REDACCIÓN

Francisco Álvez Francese
Universidad de la Republica, Uruguay
Marcelo Damonte
Universidad de la República, Uruguay
Gloria Ana Diez
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Fabricio Felice
Universidad Federal de São Carlos, Brasil
Virginia Frade Pandolfi
Universidad de la República, Uruguay
Natacha Muriel López Gallucci,
Universidad Estadual de Campinas, Brasil
Rielle Navitsky
Universidad de Georgia, EE.UU.
Juan Sebastián Ospina León,
Universidad de California, Berkeley, EE.UU.
Lesly Peterlini
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Mónica Villarroel Márquez
Cineteca Nacional de Chile, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Ricardo Bedoya
Universidad Católica de Perú, Perú
Paolo Cherchi Usai
George Eastman Museum, Estados Unidos
Luciana Corrêa de Araújo
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Antonio Costa
Università Iuav di Venezia, Italia
André Gaudreault
Université de Montréal, Canadá
Tom Gunning
University of Chicago, EE.UU.
Ana López
Tulane University, EE.UU.
Ángel Miquel
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
Eduardo Morettin
Universidad de São Paulo, Brasil
Paulo Antonio Paranaguá
Le Monde, Francia
Bernardo Riego
Universidad de Cantabria, España
Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Daniel Sánchez Salas
Universidad Rey Juan Carlos, España
Laura Isabel Serna
University of Southern California, EE.UU.

Patrocinan esta revista:

Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

AGU
archivo general
de la universidad

AsAECA
Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

Instituto de Historia del Arte
Argentino y Latinoamericano
FFyL, Universidad de Buenos Aires

CENTRO
CULTURAL
LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE

RICILA
Red de Investigadores sobre
Cine Latinoamericano

Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

SOCIEDAD IBEROAMERICANA
DE HISTORIA DE LA
FOTOGRAFIA

GESTA
GRUPO DE ESTUDIOS AUDIOVISUALES

CSIC
COMISIÓN SECTORIAL DE
INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

CIYNE

Foto de tapa:

Luiz Thomaz Reis con su cámara y rodeado de indígenas del Amazonia en el marco de la Comisión Rondón, ca. 1912. Imagen del film *O Cinegrafista de Rondon* (Jurandyr Noronha, 1979). Centro Técnico Audiovisual/ SAv/MinC, Brasil

Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica.

Acoyte 502 4to A
(1405) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
E-mail: vivomatografias@gmail.com
Página web: www.vivomatografias.com
ISSN: 2469-0767

Año 3 – Nro. 3 – Diciembre de 2017

Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-4

ARTÍCULOS

- **Modernidade à brasileira: cinema amador e o ideário moderno na revista ilustrada *Cinearte* (1926-1929)** 5-45
  Lila Foster
- **Rafael Bermúdez Zataraín y el *Magazine Fílmico*** 46-70
  Ángel Miquel
- **Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México** 71-91
  Tania Ruiz

TRADUCCIONES

- **La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular** 92-108
  Frank Kessler. Traducción al español de Lesly Peterlini
- ***Raccord* (*match-cut*) y montaje paralelo en el cine de Griffith** 109-136
  Ismail Xavier. Traducción al español de Fabricio Felice

RESCATES

- **Documental chileno silente: hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes** 137-151
  Ximena Vergara Versluys, Antonia Krebs Holmgren, Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel
- **Notas sobre *Le Giornate del Cinema Muto.* ¿Latinoamérica en Pordenone?** 152-160
  Juan Sebastián Ospina León
- ***No paiz das Amazonas* (Silvino Santos, 1922, Brasil). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico** 161-184
  Sávio Stoco

ENTREVISTAS

- ***Máquinas de mirar.* Entrevista a Laura Contreras** 185-203
  Lesly Peterlini

- **Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez** 204-219
  Pablo Alvira

RESEÑAS

- **Sobre De los Reyes, Aurelio y David M. J. Wood (coords.) *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*** 220-227
  Juan Sebastián Ospina
- **Sobre Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*** 228-234
  Nicolas Poppe
- **Sobre Mafud, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*** 235-241
  Nicolás Suárez
- **Sobre Souza, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros*** 242-247
  Talitha Ferraz

DOCUMENTOS

- **Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano** 248-415
  Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski (eds.)
- **El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano** 416-447
  Andrea Cuarterolo

Editorial

Andrea Cuarterolo
Georgina Torello
Directoras

Luiz Thomaz Reis con su cámara y rodeado de indígenas del Amazonia en el marco de la Comisión Rondón, ca. 1912. Imagen del film *O Cinegrafista de Rondon* (Jurandyr Noronha, 1979). Centro Técnico Audiovisual/ SAv/MinC, Brasil

Este tercer número de *Vivomatografías* contiene, entre muchas otras delicias, una biblioteca ideal. Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski editaron, convocando a especialistas de todo el continente, una bibliografía comentada de la mejor y más representativa producción sobre cine silente latinoamericano. Por esta biblioteca deambulará, encantado, el amante apasionado del cine, el bibliómano incurable, el académico más quisquilloso. Todos harán mentalmente, una reseña rápida de los haberes y de los debes. Todos –si no es demasiada proyección sobre nuestros colegas– querrán poseer cada volumen, artículo o antología mencionada. En síntesis, todos sucumbirán, incapaces de resistir a su seducción, ante el vértigo de esta lista, como sucumbieron otros lectores ante otras listas según el travieso Umberto Eco. Porque el resultado de la monumental compilación de Cuarterolo y Navitsky es vertiginoso, reconfortante, legitimador. Se trata de una biblioteca que alude, entre muchas cosas, a la historia de investigadores pioneros que describieron, reflexionaron y teorizaron sobre lo producido desde temprano, pero también una que abarca el presente más inmediato, a los investigadores actuales, las líneas que siguen, las más recientes publicaciones. Entre ellas, quisiéramos destacar, por el rigor de las pesquisas y, por su relación estrecha con la misma *Vivomatografías*, tres publicaciones de este año: *Public Spectacles o Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth Century Mexico and Brasil* (Duke University Press) de Rielle Navitski; *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (LOM Ediciones) de Mónica Villarroel Márquez y *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)* (Papeis Selvagens) de Miriam V. Gárate. Las tres son testimonio de un interés por trascender las fronteras nacionales y hacerse eco de tendencias, estilos y problemáticas que, ayer como hoy, unen puntos más o menos aislados de nuestro continente. Si los tiempos de la revista no fueron suficientes para incluir sus reseñas en este número queríamos, por lo menos, que quedaran aquí como pruebas de la pujanza de las investigaciones sobre cine silente. Otras pruebas son, para quedarnos por un rato más en la biblioteca ideal, las reseñas aquí publicadas. Juan Sebastián Ospina escribe sobre *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* de Aurelio De los Reyes y David M. J. Wood (coords.); Nicolas Poppe se ocupa de *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II* de Colin Gunckel; Nicolás Suárez de *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)* de Lucio Mafud y Talitha Ferraz de *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros* de José Inácio de Melo Souza.

Tres trabajos componen en este número la sección de "Artículos de investigación". El primero, de Lila Foster, "Modernidade à brasileira: cinema amador e o ideário moderno na revista ilustrada *Cinearte* (1926-1929)", trata la presencia del "universo del cine amateur" siguiendo las claves que la revista ilustrada *Cinearte* le brinda, y a partir de esas claves, define las pautas que signaron una parte del proyecto de modernización del cine silente brasileño según los modelos hollywoodianos. A la prensa escrita se dedica también Ángel Miquel en su artículo "Rafael Bermúdez Zataraín y el *Magazine Fílmico*" y, como Foster, sigue las huellas de la hegemonía norteamericana, matizándolas con algunos interesantes cruces de frontera. Tania Ruiz, por último, en "Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México" incursiona, a partir de una atenta investigación de archivo, en los comienzos de la distribución cinematográfica mexicana concentrándose en el estudio de P. Aveline & A. Delalande, una de las primeras compañías distribuidoras de películas en ese país.

La sección "Traducciones" quiere ser, como en las ediciones anteriores, una plataforma de difusión, en el ámbito latinoamericano, de textos claves. Con ese ánimo Lesly Peterlini tradujo del francés al español "La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular" de Frank Kessler, que revisa la noción de "dispositivo" tal como fue conceptualizado en la década del 70. Fabricio Felice, por su parte, volcó al español "*Raccord* (*match-cut*) y montaje paralelo en el cine de Griffith", texto en portugués que nos ofreció, generosamente, Ismail Xavier. Este último artículo es, sin duda, testigo de los primeros esfuerzos en el marco de nuestra área de estudios por constituir aproximaciones teóricas que ponían al centro el visionado de los materiales. Ese contacto directo del investigador con las películas que hoy, cuando los originales no se perdieron, parece imprescindible era una novedad que se instalaría –en la práctica y en el imaginario– en 1978, durante el 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Brighton. El artículo de Xavier es muchas cosas –intento de revisión de las ideas instaladas sobre Griffith, puesta en práctica de "close readings", marca de la participación latinoamericana en la academia norteamericana– pero sobre todo es parte de la historia de la escritura sobre cine silente en nuestro continente y en ese sentido es también un documento sobre la historia de nuestra disciplina. Las tres primeras entregas de esta sección, sin embargo, cumplieron la mitad de la misión. La otra mitad –y nos auguramos que en el futuro sea así– supone la difusión de textos latinoamericanos en otras lenguas, para hacer efectivo un diálogo entre nuestro continente y los demás. Ese ida y vuelta tan necesario y tan difícil.

Las secciones de “Rescates” y “Entrevistas” son, como en los números anteriores, espacios para el registro de relaciones entre el cine silente y actores tan dispares como la universidad, el archivo y, en este número incluso la pequeña empresa comercial y el mega festival. Sávio Stoco se ocupa de parte de estas relaciones, para Brasil, en “*No paiz das Amazonas* (Silvino Santos, 1922, Brasil). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico”; Ximena Vergara Versluys, Antonia Krebs Holmgren, Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel, para Chile, en “Documental chileno silente: hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes”; Lesly Peterlini, para Argentina, en *“Máquinas de mirar.* Entrevista a Laura Contreras” y Pablo Alvira en “Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista con Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez”. Por último, Juan Sebastián Ospina León revisa y cuestiona la escasa participación latinoamericana en el festival más antiguo y relevante sobre cine silente en “Notas sobre *Le Giornate del Cinema Muto.* ¿Latinoamérica en Pordenone?”.

La sección “Documentos”, para finalizar, difiere de las anteriores propuestas. Abandonó, por esta vez, la misión de incluir documentos originales privilegiando, para volver al comienzo, la biblioteca virtual. La citada “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano" de Cuarterolo y Navitski está acompañada por “El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano” de Cuarterolo, un informe sobre el impacto que la digitalización ha tenido sobre nuestro campo de estudios y sobre la multiplicación de archivos en la web, muchos de ellos desconocidos fuera de sus países de origen. Allí se esconden parte de los documentos que, por su rareza y su difícil acceso, dan sentido a esta sección. Las dos “bibliotecas” de este número son, como dijimos, golosos platos para quienes se interesan por el cine silente de la región, y un eje fundamental del proyecto que estuvo en la base de la creación de *Vivomatografías*: el de contribuir al avance de los estudios en el campo.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2017

Artículos de investigación

Modernidade à brasileira:
Ideário moderno e cinema amador na revista ilustrada *Cinearte*

Lila Foster[*]

Resumo: Desde a sua primeira edição, a revista ilustrada *Cinearte* (1926-1942) dedicou atenção ao universo do cinema amador. Publicada no Rio de Janeiro, testemunhamos através das suas páginas o crescente interesse pelo cinema norte-americano, a modernização do circuito exibidor e a chegada dos equipamentos para o público amador: os projetores e câmeras lançadas pela Pathé e a Kodak no começo dos anos 1920. Por meio da leitura e análise das colunas "Um pouco de técnica" e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", pretendemos identificar os efeitos do novo cenário cultural, o processo de modernização e a recepção aos equipamentos amadores, símbolos de modernidade e de integração com um cenário internacional de circulação e consumo voltado à cinematografia doméstica. O conjunto de textos analisados também ecoa o ideário da revista, que defendia um projeto de modernização do cinema brasileiro inspirado em Hollywood.

Palavras chave: cinema amador; cinema brasileiro; modernidade; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho.

Modernidad a la brasileña: el ideario moderno y el cine amateur en la revista ilustrada *Cinearte*

Resumen: Desde su primera edición, la revista ilustrada *Cinearte* (1926-1942) dedicó su atención al universo del cine amateur. Publicada en la ciudad de Río de Janeiro, testimoniamos a través de sus páginas el creciente interés por el cine norteamericano, la modernización del circuito exhibidor y la llegada de los equipamientos para el público aficionado: los proyectores y cámaras lanzadas por Pathé y Kodak a comienzos de los años 1920. A través del análisis de las columnas "Um pouco de técnica" y "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", pretendemos identificar los efectos del nuevo escenario cultural, el proceso de modernización y la recepción de los equipos de aficionados, símbolos de modernidad y de integración con un escenario internacional de circulación y consumo, orientado hacia la cinematografía doméstica. En el conjunto de los textos analizados también resuena el ideario de la revista, que defendía un proyecto de modernización del cine brasileño inspirado en Hollywood.

Palabras clave: cine amateur; cinema brasileño; modernidad; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho

Brazilian modernity: modern ideals and amateur cinema in *Cinearte* magazine

Abstract: Since its first edition, the illustrated magazine *Cinearte* (1926-1942) dedicated its attention to the amateur cinema. Published in Rio de Janeiro, through its pages we can witness the growing interest in American cinema, the modernization of the exhibition circuit and the arrival of the equipment for the amateur public: the projectors and cameras launched by Pathé and Kodak in the early 1920s. Through the analysis of the film columns "Um pouco de técnica" and "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", we intend to identify the effects of this new cultural setting, the modernization process taking place in Rio de Janeiro and the reception to amateur equipment, a symbol of modernity connected to an international commercial circuit focused on domestic cinematography. The analyzed texts also echo the ideology of the magazine, which advocated for a project of modernization of Brazilian cinema inspired by Hollywood.

Keywords: amateur cinema; Brazilian ciema; modernity; *Cinearte*; Sergio Barreto Filho.

Introdução[1]

No final dos anos 1910 e o início dos anos 1920, as revistas ilustradas e o espaço nelas dedicado ao cinema demonstravam a estreita relação entre o começo de uma indústria cultural nativa, no caso, o ramo editorial, e a expansão do comércio cinematográfico na cidade do Rio de Janeiro. A pluralidade de publicações especializadas na época apontava para o surgimento de um mercado consumidor de leitores ávidos pelas novidades do cinema. Tal empolgação era incentivada pelas campanhas de marketing das distribuidoras estrangeiras instaladas no país e pela construção das grandes salas de cinema da chamada Cinelândia, mais modernas e mais distintas, e que substituíam as salas menores e mais populares.[2] O cinema norte-americano também assumiria uma importante centralidade neste cenário, inspirando uma cultura de fãs e estabelecendo padrões para a produção de filmes brasileiros.

---

[1] Este artigo corresponde à primeira parte do segundo capítulo da minha tese de Doutorado *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin. A pesquisa contou com o auxílio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

[2] O começo dos anos 1920 marca o início da realização do projeto da Cinelândia gestado por Francisco Serrador, empresário do entretenimento que atuou em diversas praças com a distribuição e exibição de filmes até se fixar no Rio de Janeiro, em 1919. A Cinelândia ocupou um antigo terreno do Convento da Ajuda, localizado na região central do Rio de Janeiro, próximo à Avenida Rio Branco. Ali foram construídos pela Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador os *movie palaces* Capitólio, Glória, Império e Odeon entre abril de 1925 e abril de 1926. Amplamente divulgada nos jornais e revistas, a construção da Cinelândia vinha imbuída de um desejo de diferenciação do circuito exibidor, um processo de modernização das salas de cinema que almejava não somente uma atualização da estrutura física dos espaços –arquitetura das salas, cabines de projeção mais seguras, novos serviços como os lanterninhas e os cafés–, mas também a elitização dos novos espaços cinematográficos. Para mais informações sobre Francisco Serrador, a Companhia Brasil Cinematográfica e o circuito exibidor do período consultar: SOUZA, José Inácio de Melo e Souza. "Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo"; MORAES, Júlio Lucchesi. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)" e GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras - 100 anos de cinema no Rio de Janeiro.* Referências completas no final do artigo.

No decorrer dos anos 1920, a revista *Cinearte*, publicada no Rio de Janeiro entre 1926 e 1942, acompanhou de perto esse novo cenário cultural e foi uma publicação ativa no fomento de uma realização cinematográfica de inspiração hollywoodiana. A chegada dos equipamentos para o mercado amador, as câmeras em pequeno formato Pathé-Baby (9.5mm) e Cine-Kodak (16mm), foi registrada nas colunas amadoras do periódico carioca e, através dos textos dedicados a esse novo nicho que se formava, percebemos como a expectativa voltada aos filmes produzidos por cineastas diletantes ecoava os desejos de modernização da revista.

A cultura de fãs, as novas salas de cinema da Cinelândia e o consumo dos novos equipamentos da cinematografia doméstica conformam, portanto, um cenário permeado de novidades. Diante das intensas transformações do período, as revistas ilustradas funcionavam como porta-vozes da modernidade, tanto pela sua estética –a diagramação, a impressão de fotos, as ilustrações coloridas e a publicidade– quanto pela mediação entre as novidades dos diversos ramos da vida cultural e o público.[3] De caráter didático, as publicações exerciam a função de “operacionalizar a ideia do moderno” e “instruir e familiarizar o público leitor com as novas coordenadas espaciotemporais”.[4]

É nesse contexto, de uma presença cada vez mais marcante do cinema no imaginário social, que localizamos os personagens que atuaram na revista *Cinearte*: Mário Behring,[5] Adhemar Gonzaga,[6] Pedro Lima[7] e Sergio Barreto Filho,[8] entre outros.

---

[3] Antes de *Cinearte*, diversas revistas já se dedicavam totalmente ao universo cinematográfico ou continham seções sobre a sétima arte: *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Selecta* (1918), *Cine Revista* (1919), *Para Todos* (1919), *A Tela* (1920), *A Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922), entre outras.

[4] VELLOSO, Monica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. En: Lins, Vera Claudia de Oliveira y Monica Pimenta Velloso (eds.). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 32.

[5] Funcionário público da Biblioteca Nacional (entre os anos de 1903 e 1932) e historiador, Behring foi importante figura no meio jornalístico. Começou na *Kosmos*, lançada em 1904, e atuou como redator e diretor de diversas outras publicações, como *FonFon* e *O diário*. Posteriormente, passou a trabalhar junto ao grupo O Malho, começando como diretor de *Para Todos*, em 1919. Torna-se o responsável pela seção cinematográfica “Cinema para todos” sob o pseudônimo de "O operador". Sobre a *Cinearte*, a biografia e o pensamento de seus colaboradores, consultar LUCAS, Taís Campelo. *O cinema brasileiro*

Lançada em março de 1926, *Cinearte* era uma revista de fãs permeada de fotos e notícias sobre astros norte-americanos. No entanto, mesmo com o predomínio do imaginário hollywoodiano, é ali que se esboça pela primeira vez um pensamento sobre o cinema brasileiro, a necessidade de regulamentação e organização do meio cinematográfico e a constituição de uma economia cinematográfica de perfil industrial.

Como aponta Arthur Autran, nos escritos de *Cinearte* podemos identificar uma ideologia que permeou diversos momentos da história: a própria condição de existência do cinema brasileiro estava condicionada ao estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional.[9] Na dinâmica dos escritos da revista, isso

---

visto de "Cinearte" (1926-1942) e GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* Referências completas no final do artigo.

[6] Cinéfilo desde a infância, depois de enviar cartas constantes à redação de *Palcos e Telas*, Adhemar Gonzaga foi chamado para trabalhar como crítico na revista em 1920. Em 1923, passa a integrar a equipe de *Para Todos* e divide a coluna cinematográfica com Behring, na qual passa a noticiar a produção de filmes brasileiros. Gonzaga foi uma figura importante no cenário cinematográfico, vivendo as contradições do cinema brasileiro com a campanha pelo cinema nacional empreendida em *Cinearte* e os esforços práticos para cumprir o ideal ali defendido com a criação da produtora Cinédia, em 1930: a formação do cinema brasileiro deveria passar pelo aprimoramento da estrutura técnica de produção –laboratórios, equipamentos de filmagem, uma estrutura de estúdios– e pela produção de filmes ficcionais nos moldes narrativos hollywoodianos.

[7] Pedro Lima integrou a redação de *A Fita, Palcos e Telas* e *Fon Fon*. Na revista *Selecta*, escreveu a seção "Cinema no Brasil", na qual passou a debater formas de fortalecer, incentivar e aprimorar tecnicamente a produção de filmes no país. Pedro Lima era amigo de Gonzaga desde a adolescência e, nos anos de escola, eles criaram o Clube do Paredão, um grupo de cinéfilos que se reuniam no Cine Íris aos sábados para uma sessão de cinema e longos debates junto ao Paredão que separava a Baía de Guanabara e a Avenida Beira Mar.

[8] Existem poucas informações disponíveis sobre o redator Sergio Barreto Filho, que assinava muitas colunas com o pseudônimo "Myself". Sabemos que ele colaborou para a revista *Palcos e Telas* e participou de duas edições da revista *O Fan* (1928-1930). Após essa curta experiência, passa a ser colaborador de *Cinearte* e se torna um personagem ativo nas produções cinematográficas do grupo da revista. Em 1932, assina a seção "Cinema Educativo", publicada em semanas alternadas com a "Cinema de Amadores", mas as duas colunas se encerram com a sua morte prematura em 1933.

[9] Arthur Autran identifica fases do pensamento industrial na história do cinema brasileiro. O primeiro foi "a constituição do pensamento industrial" (1924-1940) no qual vigorava o desejo de imitação do modelo hollywoodiano. Neste período, foram criadas as primeiras instâncias de regulação estatal. A segunda "a pluralização dos modelos industriais" (1941-1954), experiências de mercado bem sucedidas, como a produtora carioca Atlântida e o seus filmes musicais, conviviam com idealismo voltado ao padrão hollywoodiano, ideário que marca a experiência da Companhia

significava negar a realidade do mercado cinematográfico: os cineastas e as produtoras da época que viviam da produção do chamado "filme natural", documentários de interesse local, jornais cinematográficos, registro de eventos públicos ou filmes de encomenda feitos para a elite política e econômica. Chamados pejorativamente de "filmes de cavação", pois os cinegrafistas tinham que "cavar" as suas fontes de financiamento, o ataque moralista aos filmes e aos seus realizadores eram constantes já que, para os redatores da revista, essa produção não propagava uma imagem saudável e moderna do país e os "cavadores" não passavam de aventureiros.[10]

A campanha em prol do cinema brasileiro empreendido pela revista buscava o desenvolvimento do filme ficcional, chamado na época de "posado", de inspiração hollywoodiana, tanto na sua estética como na sua estrutura de produção. O molde de produção industrial norte-americano, o sistema de estúdios, as fórmulas narrativas e o culto ao *star system* era o modelo a ser seguido.

Mesmo com as fortes críticas ao meio, a atenção dada ao cinema brasileiro foi um fato de enorme repercussão, pois se tornou um primeiro registro das atividades de cineastas ao redor do Brasil. Antes de *Cinearte*, Adhemar Gonzaga já realizava uma intensa troca de cartas e informações com realizadores em sua coluna "Filmagem Brasileira" de *Para Todos*. *Cinearte* foi criada a partir da repercussão de suas colunas sobre cinema brasileiro e de sua energia empreendedora. Após ver negada a sua proposta de criação de uma revista de cinema por Pimenta Mello, diretor de O Malho, editora de *Para Todos*, Gonzaga decide comprar uma tipografia, negócio revertido após intervenção da família. A insistência convence Pimenta Mello, e a revista é lançada com o objetivo de "formar mentalidades cinematográficas, fazer nascerem

---

Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo. Entre 1955 e 1968, foi a fase do impasse industrial", a queda do sonho de uma Hollywood brasileira e o surgimento de propostas diversas para a industrialização se valendo de diferentes agentes: o Estado, a associação com o capital estrangeiro, o cinema de produção independente e fora dos estúdios, entre outros. Ver AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

[10] Sobre uma discussão mais ampla sobre o cinema de cavação, consultar BERNARDET, Jean-Claude. "Cavação". En: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de bolso, 2014.

pessoas que permanecessem no cinema, a fim de dar continuidade à luta pela implantação do Cinema Brasileiro".[11]

Mário Behring e Adhemar Gonzaga são designados como diretores da revista, Pedro Lima se junta ao corpo de redatores, em 1927, e, Sergio Barreto Filho, assume a coluna "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", em dezembro de 1928. Com a exceção de Behring, que tinha uma formação intelectual, todos os outros eram fãs que se inseriram no meio editorial pela sua cultura "cinéfila", frequentadores das salas e leitores ávidos sobre os assuntos de cinema. Fãs ardorosos do cinema norte-americano, as visões se distanciavam quando o tema era o cinema brasileiro. Para Behring, o Brasil deveria ser um bom importador de filmes norte-americanos e ter um organizado sistema de distribuição e exibição de filmes que se tornasse rentável para o comércio cinematográfico local. Cinema brasileiro, pela sua incipiência e má qualidade, era considerado como um fantasma a ser ocasionalmente citado.[12]

Em *Cinearte*, a ativa divulgação do cinema brasileiro de Adhemar Gonzaga permanece. Em conjunto com Pedro Lima, os dois organizam uma verdadeira campanha em defesa do filme nacional. Fotos de *sets* de filmagem e notícias de vários cantos do país eram publicadas e criavam uma imagem de que o cinema brasileiro florescia. Muitas vezes de perfil didático, os textos dos dois redatores dedicados aos filmes ficcionais brasileiros discutiam aspectos técnicos e insuflavam animação naqueles que queriam produzir no Brasil. Humberto Mauro,[13] ávido leitor de *Cinearte* que morava em Cataguases, interior do Estado de Minas Gerais, desenvolveu sua carreira cinematográfica inspirado por tais escritos. Tendo realizado o seu primeiro curta-metragem *Valadião, o Cratera* (1925) com uma Pathé-Baby, Mauro começou a produzir filmes silenciosos em 35mm ainda em Cataguases.[14] Seus filmes do período, como *Na primavera da vida* (1926) e *Brasa dormida* (1929), foram amplamente analisados nas páginas da revista, momento em que estabelece uma próxima relação de amizade e troca de informações sobre cinema com Adhemar Gonzaga. Sua produção também seria utilizada como um exemplo a ser seguido por cineastas amadores.

---

[11] AQUINO, Carlos e Alice Gonzaga. *Gonzaga por ele mesmo.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

[12] GOMES, *op.cit.*, pp. 299-300.

[13] Humberto Mauro (1897-1983) nasceu em Cataguases, Minas Gerais, onde realizou obras fundamentais do cinema silencioso brasileiro. Após o sucesso dos seus primeiros filmes, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou a equipe da produtora Cinédia, criada por Adhemar Gonzaga, onde dirigiu os primeiros filmes da companhia: *Lábios sem beijos* (1929) e *Ganga Bruta* (1933). Em 1936, passa a integrar a equipe do recém-criado INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), instituição na qual produziu centenas de documentários educativos, muitos deles dedicados ao folclore musical brasileiro.

Além do incentivo a cinegrafistas e técnicos brasileiros, o grupo de *Cinearte* também investiu na feitura de filmes. Os esforços práticos do grupo de redatores na realização de um cinema brasileiro de qualidade e inspirado nos grandes estúdios tomou forma com *Barro Humano* (1929). Uma produção amadora, afinal, o filme era rodado aos sábados e aos domingos e ninguém vivia de sua atividade cinematográfica, Adhemar Gonzaga foi o diretor, Pedro Lima o produtor e Sérgio Barreto Filho fez uma pequena atuação. Um membro ativo das campanhas da revista e nos esforços práticos de realização cinematográfica, Barreto Filho será o mediador entre os desejos de *Cinearte* e o sonho de amadores ao redor do Brasil.

Neste cenário de modernização e de defesa do cinema brasileiro, a chegada dos equipamentos para o mercado amador compõe uma faceta particular da prática cinematográfica e que recebeu atenção especial desde o primeiro número da revista. A partir da leitura extensiva das colunas "Um pouco de técnica", assinadas pelo anônimo "Filmophilo", e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", escritas por Barreto Filho, buscaremos mapear a chegada dos equipamentos de pequeno formato no Brasil, a reação do público local à novidade representada pela cinematografia doméstica e as relações entre esse novo campo amador e o cenário profissional da época.

---

[14] Os filmes foram poduzidos pela Phebo Brasil Film, chamada antes de sua oficialização de Phebo Sul América Film, que foi inicialmente dirigida por Humberto Mauro e Pedro Comello, dono do principal estúdio fotográfico de Cataguaes, e tinha o aporte financeiro de Homero Cortes, comerciante em Cataguases, e Agenor Cortes de Barros, fazendeiro e vendedor de café que teve uma breve incursão na exibição cinematográfica. Após a produção de *Na primavera da vida*, Humberto Mauro e Pedro Comello se desentenderam, ocasionando a saída de Comello e da atriz principal do grupo, sua filha Eva Nil. O primeiro filme catalisou o primeiro contato entre Mauro, Adhemar Gonzaga e o grupo de *Cinearte*, encontro que seria marcante para a carreira do cineasta, abrindo os horizontes profissionais do diretor e o seu conjunto de referências no universo cinematográfico.

O conceito do amador também será analisado a partir das diversas acepções que ele assume. Nas duas colunas identificamos uma espécie de transição e um amadurecimento da questão amadora dentro da própria revista. A princípio, os textos estão centrados em conhecimentos técnicos gerais como revelação de negativos, procedimentos laboratoriais e manuseio de câmera, temas ainda em próximo contato com o campo profissional da época. Desta forma, o que marcava a distinção entra amadores e profissionais não era uma questão de conhecimento técnico ou equipamento utilizado, mas sim, se a feitura de filmes era uma atividade explorada comercialmente. Um anúncio publicitário da companhia Rossi-Film, produtora de Gilberto Rossi,[15] publicado em São Paulo, no começo dos anos 1920, sinaliza para a próxima relação entre profissionais e amadores do período:

> AOS OPERADORES CINEMATOGRÁFICOS, AMADORES OU PROFISSIONAIS DE TODO O BRASIL
> Desejando agora, que a cinematografia corresponda ao progresso geral patente e grandioso do Brasil, resolvi ampliar, alargar para todo o território brasileiro a esfera de ação dos operadores da ROSSI FILM, circunscrita hoje, apensas ao Estado de São Paulo e regiões próximas.
> Consegui, pois, encontrar a fórmula que me parece mais prática e eficiente para realizar o meu desiderato.
> Comprarei, por um preço compensador, todos os negativos interessantes que quaisquer operadores cinematográficos, amadores ou profissionais, tiverem filmado em todo e qualquer recanto do Brasil.
> Para maiores esclarecimentos, espalharei por todo o país 10.000 exemplares da primeira edição desse opúsculo que contém, além de sugestões e as condições para serem adquiridos os negativos, os preços que pagarei pelos trabalhos aceitos.[16]

No decorrer dos textos, as fronteiras entre o profissional e o amador assumem outros contornos, consolidando uma nova ideia de amador e a formação de um nicho

---

[15] Gilberto Rossi (1882-1971), imigrante italiano, foi um dos pioneiros do cinema no Brasil. Dono de estúdio fotográfico na Itália, veio para o Brasil nos anos 1910, quando trabalhou como fotógrafo no interior do país até se estabelecer como cinegrafista em São Paulo. Produziu diversas ficções como *O segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924) e *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929) com o dinheiro obtido na sua atividade profissional na Rossi-Film, produtora dos cinejornais *Rossi Actualidades*.

[16] O anúncio está depositado no acervo de documentação e pesquisa da Cinemateca Brasileira e foi publicado em CINEMATECA BRASILEIRA. Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, 2011, pp. 22-23.

específico principalmente com a entrada dos equipamentos de formato reduzido no mercado local. Tal segmentação do mercado terá os seus efeitos. Com "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", o perfil do amador se altera e passa a se referir a diletantes que têm acesso aos equipamentos em 9.5mm e 16mm. O incentivo à produção de filmes ficcionais será mais incisivo.

A partir da análise de "Um pouco de técnica" e "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país" pretendemos estabelecer as bases para pensarmos nas particularidades da cultura cineamadora do período. Alguns aspectos a serem destacados incluem o papel da publicidade na formação do imaginário amador, a instalação de lojas especializadas no país e a trajetória de cineastas envolvidos com o cineamadorismo. De uma perspectiva mais ampla, pensar o cinema amador no Brasil significa refletir sobre as estratégias encontradas por cineastas para a produção de filmes ficcionais em um cenário inconstante, precário e de forte predomínio do produto estrangeiro.

"Um pouco de técnica"

Entre o primeiro número de *Cinearte*, em março de 1926, e novembro de 1927, foram publicadas 70 colunas "Um pouco de técnica". Assinada como "Filmophilo", não é possível saber ao certo quem redigia esses primeiros textos. Pelas informações técnicas compartilhadas, tratava-se de um conhecedor da técnica fotográfica e leitor de diversas publicações estrangeiras, muitas vezes traduzidas diretamente para as seções.[17]

> Os conselhos que seguem são frutos de uma longa prática de laboratório auxiliada por leituras dos mais conceituados tratadistas, dos químicos-fotógrafos mais eminentes que do assunto se ocuparam e publicaram o resultado dos seus trabalhos. A Biblioteca de quem estes meros ensaios escreve é algo rica do muito que se tem editado em diferentes línguas a respeito. Várias observações expostas nesses tratados foram verificadas na prática e jamais teve o autor que se arrepender de ter seguido os ditames de um saber de "experiências feitas".[18]

---

[17] Entre as publicações citadas, encontramos: *Kodak – The motion picture theatre, its illumination and the selections of a screen* ("Um pouco de técnica", vol. 01, n. 40, dezembro de 1926, p. 26), na seção sobre exibição; o formulário geral e guia da *Motion Pictures Engineers* (SMPE) sobre projetores ("Um pouco de técnica", n. 47, janeiro de 1927, p. 26); e trecho da fan magazine *Motion Pictures* (1911-1977) sobre maquiagem ("Um pouco de técnica", vol. 2, n. 55, março de 1927, p. 26).

[18] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 11, maio de 1926, p. 26.

Dirigida inicialmente ao "amador da cinematografia", o público-alvo não se restringe aos amadores e varia de acordo com eixos temáticos, incluindo operadores profissionais e projecionistas. Publicadas sempre do meio para o final da revista, as colunas são ilustradas com fotos de filmagens, estúdios, cinemas ou laboratórios estrangeiros, fortalecendo a imagem do ideal almejado. Algumas trarão pequenas fofocas ou comentários sobre o cinema americano. Outras trazem máximas que ecoam a campanha de industrialização do cinema nacional implementada pela revista: "Se apreciarmos com cuidado um filme nacional teremos o prazer de ver o nosso rápido desenvolvimento cinematográfico"[19] e "A indústria espanhola está em grande atividade e já se pensa em proibir a entrada de filmes estrangeiros! E a filmagem brasileira?".[20]

De forma geral, podemos dividir a seção "Um pouco de técnica" em quatro eixos temáticos:
1) n. 01 ao n. 18: noções de fotografia e cinematografia, técnicas laboratoriais e aparelhos;
2) n. 20 ao n. 55: manutenção e conservação de cópias, distribuição de filmes, exibição e estruturas de projeção;
3) n. 57 ao n. 65: técnicas de colorização (receitas de viragem e tingimento);
4) n. 71 ao n. 90: mais atenção ao cinema amador.

No primeiro eixo temático, as colunas são bem detalhadas com informações sobre fotometria, aparelhos, fórmulas para revelação e trabalho laboratorial. Desde a coluna n. 01, o redator estabelece a quem ela é direcionada:

> Esta seção se destina aos amadores de cinematografia. A multiplicidade dos aparelhos ao alcance de todas as bolsas que hoje se encontram no mercado, de diferentes marcas e várias origens, cada vez torna mais possível a adoção de mais essa diversão por parte dos leigos no assunto. Assim como as chapas fotográficas secas acabaram com os mistérios da fotografia dantes confinada a laboratórios quase alquímicos, assim esses aparelhos reduzidos tanto no peso e volume como no preço estão a divulgar os segredos da cinematografia, gerando possibilidades novas a quantos

---

[19] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 19, julho de 1926, p. 26.
[20] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 08, abril de 1926, p. 9.

> desejam se dedicar a esse ramo de atividades.
>
> Os amadores são de diferentes espécies também. Uns se dedicam apenas à tomada de vistas deixando as operações posteriores, revelação, fixagem e impressão, ao cuidado dos laboratórios que tantos existem hoje e todos não tendo mãos a medir esse novo maná que do céu lhes cai sob o aspecto de filmes de amadores a revelar.
>
> Outros, porém, e principalmente os do interior, que não dispõem de laboratórios que lhes aliviem a tarefa, adquirindo um aparelho de tomada de vistas, tem que se prover das demais aparelhagens para as operações fotográficas indispensáveis. A esses, especialmente, é que deverá interessar esta seção.[21]

O conhecimento da técnica fotográfica é tomado como base fundamental para quem deseja iniciar-se na cinematografia, não somente pelo que existe de comum com as duas técnicas –fotometria, processo de revelação, técnicas de enquadramento–, mas ainda pelo fato de que filmar é muito mais oneroso e necessita de mais prática e treino: “Assim recomendamos aqueles que desejam dedicar-se ao apanhamento de vistas cinematográficas [que] se aperfeiçoem antes na fotografia, que sempre lhes pesará menos na bolsa”. Os aparelhos ao alcance de todas as bolsas não são necessariamente as câmeras em formato reduzido já disponíveis para o mercado amador e incluem, por vezes, as máquinas de tomadas de vistas em 35mm e câmeras fotográficas: “hoje há centenas de aparelhos no mercado, destinados uns exclusivamente a profissionais, outros tanto a profissionais como amadores, e por fim, alguns destinados exclusivamente a amadores”.[22]

A convivência entre os diversos formatos, a descrição muito pormenorizada de trabalhos laboratoriais e termos como tomada de vista e operador cinematográfico apontam para as especificidades do meio profissional da época. O trabalho do cinegrafista era primordialmente um ofício técnico que incluía o domínio de procedimentos de filmagem e posterior finalização. Mesmo que as colunas trouxessem informações e fotos sobre o trabalho em estúdios de cinema, não é a feitura de filmes ficcionais que pauta as discussões técnicas e artísticas desses primeiros escritos.

O filme privilegiado é o "filme natural", e não existe, no espaço das colunas, uma discussão mais aprofundada sobre questões estéticas. Em um breve momento, o colunista recorre novamente à fotografia para delimitar o que chama de visão artística. Para o autor, antes da facilitação dos processos fotográficos, a fotografia era uma "arte quase misteriosa, os gabinetes fotográficos parecendo antros de alquimistas em que se pontificavam ritos estranhos".[23] O surgimento de equipamentos amadores e novas formas de processamento fez com que a fotografia perdesse seus mistérios, mas ganhasse valores novos. Com a massificação da produção de imagens, uma fotografia diferenciada não significava meramente um clichê bem impresso, era necessário ter intuição artística. Essa intuição significava saber enquadrar suas cenas e paisagens, um olhar voltado primordialmente ao ambiente.

---

[21] “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 01, março de 1926, p. 5.

[22] “Um pouco de técnica”, *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 03, março de 1926.

> Cem indivíduos passam pelo mesmo lugar indiferentes à paisagem. O centésimo primeiro para, encanta-se e, transportando-a para o papel sensível, realiza uma obra prima. É que só este possuía o sentimento artístico sem o qual nada é possível fazer de bom, a não ser efeito do mero acaso.
> Em cinematografia a mesma coisa se dá. Um bom operador cinematográfico para "enquadrar" suas cenas tem que estudar o ambiente, surtil-o (sic) quase, diríamos palpá-lo.
> Um lugar determinado pode ser fotografado de 50 pontos diferentes. É mister o artista para descobrir o melhor, o mais favorável, aquele que só a sua estesia foi dado a encontrar.[24]

Visão artística significava saber posicionar a câmera e não meramente reagir, "a tocar a manivela" diante do objeto filmado, como faziam os operadores nacionais, "mecanicamente produzindo por vezes coisas horripilantes, deturpando pontos de vista, mutilando paisagens, apresentando-as sob aspecto nada recomendável, quando um exame mais atento, mais acurado, mostrar-lhes-ia que não era aquele o ponto mais aconselhável para a colocação da máquina".[25] Tal visão servia para condenar a precariedade técnica de filmes produzidos localmente e apontar como as imagens produzidas no Brasil não atendiam aos padrões fotogênicos de *Cinearte*. O bem enquadrar e o estudo do ambiente contrastam com a "falta de controle" do filme de caráter mais jornalístico ou dos naturais. Embutida nessa crítica, está a predileção pelo filme ficcional e um Brasil, ainda pobre e precário, que surgia à revelia no filme natural:

---

[23] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 02, abril de 1926, p. 7.

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

> O cinema não encenado escapava ao controle e compunha outras imagens, outras histórias, onde as coisas se mostravam sem uma ordenação prévia. O Brasil se dava a ver sem retoques em suas pequenas e grandes verdades. Já o posado garantia, aos olhos de seus estimuladores, o controle das imagens. A câmera do repórter, que capta negros, a pobreza, a natureza exotizada ou o descontrole asséptico, é rejeitada, e nessa medida, desautorizada pelos redatores de *Cinearte*. (...). Dessa forma, a campanha pelo posado, contra o natural, é uma das formas de tentar influir sobre a produção de imagens que se poderia e se deveria imprimir sobre o Brasil. Só havia espaço para uma imagem, um Brasil.[26]

Mesmo assumindo um ponto de vista crítico quando ao cinema produzido na época, a seção ainda dava atenção aos "filmes naturais" e institucionais, produção que movia a economia cinematográfica do período. Entre as práticas defendidas na seção, à captação de imagem se vinculava esse interesse jornalístico, com registros de eventos políticos, feitos por encomenda ou não, e um olhar voltado à geografia, à curiosidade com a paisagem. O "filme natural" tinha um apelo comercial, e a presença de amadores em diversos lugares do Brasil podia ser uma possibilidade de ampliar o repertório dos cinejornais produzidos, como indicado no anúncio da Rossi-Film citado anteriormente. Daí o apelo junto a cinegrafistas do interior e a necessidade especial de educá-los quanto a questões laboratoriais, já que as produtoras, e sua estrutura de processamento de filmes, estavam distantes.

Indícios da prática de compra de imagens por parte de empresas produtoras estabelecidas podem ser identificados no incentivo dado a amadores:

> De fato, em todo o universo vão-se vulgarizando o jornal e a revista cinematográficos.
> Em todos os grandes centros de provação (sic), em todas as oportunidades, para registrar todos os fatos notáveis, centenas de operadores cinematográficos se movimentam e movimentam seus aparelhos fixando cenas que semanas depois serão projetadas na tela de terras que ficam centenas de léguas de distância.
> As grandes empresas cinematográficas, produtoras desses jornais e revistas aceitam e até reclamam colaboração de todos os operadores presentes nos diversos países. Desde que um destes registre um fato, um acontecimento notável, envia os metros de filme ao produtor que os retribui

---

[26] SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil.* Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2000, p. 28.

> por preço previamente combinado. Aqui está o meio, pois, de compensar de alguma sorte o dinheiro dispendido com o caro divertimento que é a cinematografia para amador.[27]

Para que esses filmes pudessem integrar os cinejornais projetados nas salas de cinema, era preciso que fossem captados em 35mm, indicando que o amador não se definia pela utilização dos equipamentos de formato reduzido. Podemos aventar a possibilidade de que, na época, assim como na fotografia do começo do século XX, profissionais e amadores se diferenciavam pela estrutura de produção de que dispunham: donos de estúdios e de produtoras representavam o setor profissional, quem não possuía tais estruturas e não dependia do trabalho de retratista eram os amadores. Por se tratar de textos traduzidos, talvez essa prática não se restringisse ao contexto brasileiro, evidenciando um gênero de produção de interesse comercial em outros países. Em um trecho dedicado à cinematografia, traduzido de uma publicação estrangeira, temos indícios da relação entre amadores e a feitura de jornais cinematográficos:

> Esse ramo de cinematografia faculta ocupação a milhares de “franco-atiradores” que não fazem parte do pessoal de nenhuma companhia, mas que fazem filmes e os submetem à aprovação dos jornais das companhias, e que se encontram em todos os pontos do globo. Nunca o sol se deita, sem haver iluminado alguma empreendedora cinematografia a filmar uma cena ou acontecimento, que mais tarde será projetado, em milhares de telas através do mundo.[28]

Ao se dirigir aos operadores em geral, tanto os amadores como os profissionais, o que se buscava era ensinar a própria técnica cinematográfica e aperfeiçoá-la, já que diversas vezes o redator critica a qualidade técnica dos filmes nacionais. Para o redator, em uma cinematografia ainda em vias de profissionalização, o amador da cinematografia é quase maioria: “Esta seção se dirige tanto aos profissionais como aos amadores, e como estes formam maioria, não é de estranhar que por ela aconselhamos precauções que farão arregaçar os lábios sorridentes dos primeiros, tanto isso lhes parecerá dispensável por se tratar do ABC da arte”.[29] Mesmo reconhecendo a existência de entendedores, logo a seguir ele faz uma advertência: “Entretanto, temos visto filmes projetados em nossos cinemas, trabalhados por técnicos ou que tal se dizem, tão prenhes de defeitos que demonstram ou a falta de cuidados ou de conhecimentos dos mais rudimentares da técnica cinematográfica”.[30]

---

[27] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 10, maio de 1926, p. 26.

[28] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 02, n. 82, setembro de 1927, p. 31.

[29] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 10, maio de 1926, p. 26.

Neste momento, a questão nacional aparece sempre imbuída de uma dimensão técnica. Um exemplo é a pequena narrativa sobre os percalços de um fotógrafo francês no Brasil. A forte luminosidade do país obrigava os cinegrafistas locais a trabalharem fora do padrão estabelecido alhures, fato aprendido pelo francês a duras penas:

> Em geral, todo o material fotográfico ou cinematográfico, fabricado em outros pontos do planeta, de climas diversos do nosso, trazem todas as instruções para o seu uso, mas essas instruções servem para lá, não para aqui.
> A nossa luz, a nossa atmosfera de extrema luminosidade desnorteia todos os profissionais estrangeiros quando para aqui vêm trabalhar. Ainda nos lembramos de um competentíssimo químico-gravador francês que, ao chegar ao Rio de Janeiro para dirigir seus serviços de um grande matutino, começou por censurar quanto haviam feito antes de sua chegada os fotógrafos que iram trabalhar sob suas ordens. Devolveu todo o material fotográfico adquirido e andou a percorrer as casas de negócio desse material, procurando tais chapas, tais papéis, tais drogas a que estava habituado na França. Escusado dizer que todas as experiências realizadas com o seu material favorito fracassaram lamentavelmente, e ao fim de alguns dias de tentativas baldadas, teve ele de devolver a (sic) utilizar-se do material cujo uso a prática de anos nos aconselhara.[31]

Ter cinema no Brasil também significava ter negativos apropriados para a luz local ou para suprir a pouca estrutura técnica disponível, como refletores e estúdios:

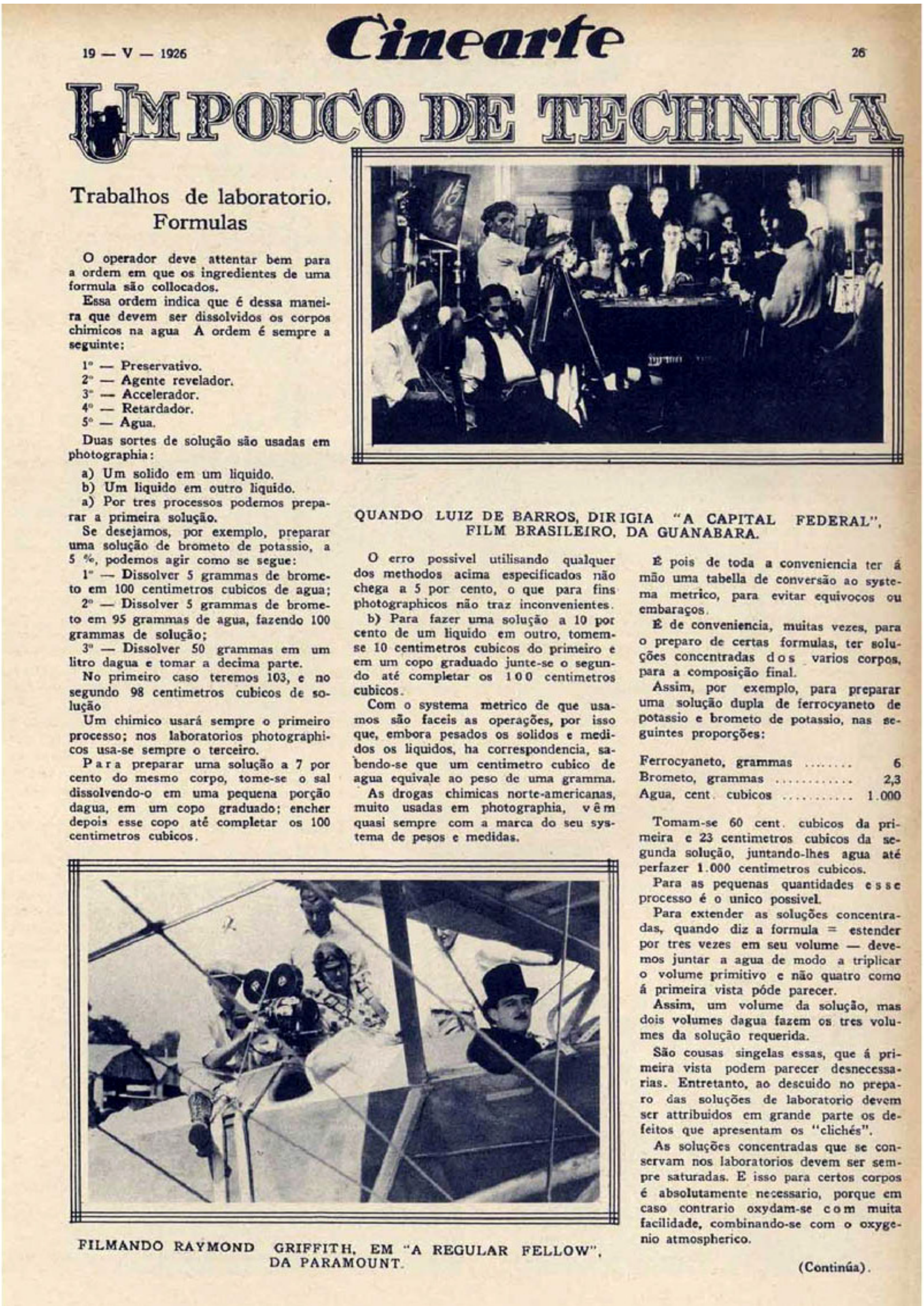
> TEREMOS CINEMA NO BRASIL
> Inventaram na Alemanha uma nova qualidade de película tão sensível que qualquer cena interior, de agora por diante, poderá ser filmada com iluminação natural, isto é, sem o uso de qualquer aparelhamento de iluminação. (...). As economias no que diz respeito à eletricidade, com o novo invento, serão incalculáveis; além disso, tornará o trabalho dos artistas muito mais confortável.
> A filmagem brasileira está precisando mesmo deste celuloide.[32]

---

[30] *Ibid.*

[31] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 04, março de 1926, p. 7.

[32] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 02, n. 71, julho de 1927, p. 25.



19 — V — 1926 **Cinearte** 26

UM POUCO DE TECHNICA

Trabalhos de laboratorio. Formulas

O operador deve attentar bem para a ordem em que os ingredientes de uma formula são collocados.

Essa ordem indica que é dessa maneira que devem ser dissolvidos os corpos chimicos na agua A ordem é sempre a seguinte:

1º — Preservativo.
2º — Agente revelador.
3º — Accelerador.
4º — Retardador.
5º — Agua.

Duas sortes de solução são usadas em photographia:

a) Um solido em um liquido.
b) Um liquido em outro liquido.

a) Por tres processos podemos preparar a primeira solução.

Se desejamos, por exemplo, preparar uma solução de brometo de potassio, a 5 %, podemos agir como se segue:

1º — Dissolver 5 grammas de brometo em 100 centimetros cubicos de agua;

2º — Dissolver 5 grammas de brometo em 95 grammas de agua, fazendo 100 grammas de solução;

3º — Dissolver 50 grammas em um litro dagua e tomar a decima parte.

No primeiro caso teremos 103, e no segundo 98 centimetros cubicos de solução

Um chimico usará sempre o primeiro processo; nos laboratorios photographicos usa-se sempre o terceiro.

Para preparar uma solução a 7 por cento do mesmo corpo, tome-se o sal dissolvendo-o em uma pequena porção dagua, em um copo graduado; encher depois esse copo até completar os 100 centimetros cubicos.

QUANDO LUIZ DE BARROS, DIRIGIA "A CAPITAL FEDERAL", FILM BRASILEIRO, DA GUANABARA.

O erro possivel utilisando qualquer dos methodos acima especificados não chega a 5 por cento, o que para fins photographicos não traz inconvenientes.

b) Para fazer uma solução a 10 por cento de um liquido em outro, tomem-se 10 centimetros cubicos do primeiro e em um copo graduado junte-se o segundo até completar os 100 centimetros cubicos.

Com o systema metrico de que usamos são faceis as operações, por isso que, embora pesados os solidos e medidos os liquidos, ha correspondencia, sabendo-se que um centimetro cubico de agua equivale ao peso de uma gramma.

As drogas chimicas norte-americanas, muito usadas em photographia, vêm quasi sempre com a marca do seu systema de pesos e medidas.

É pois de toda a conveniencia ter á mão uma tabella de conversão ao systema metrico, para evitar equivocos ou embaraços.

É de conveniencia, muitas vezes, para o preparo de certas formulas, ter soluções concentradas dos varios corpos, para a composição final.

Assim, por exemplo, para preparar uma solução dupla de ferrocyaneto de potassio e brometo de potassio, nas seguintes proporções:

Ferrocyaneto, grammas	6
Brometo, grammas	2,3
Agua, cent. cubicos	1.000

Tomam-se 60 cent. cubicos da primeira e 23 centimetros cubicos da segunda solução, juntando-lhes agua até perfazer 1.000 centimetros cubicos.

Para as pequenas quantidades esse processo é o unico possivel.

Para extender as soluções concentradas, quando diz a formula = estender por tres vezes em seu volume — devemos juntar a agua de modo a triplicar o volume primitivo e não quatro como á primeira vista póde parecer.

Assim, um volume da solução, mas dois volumes dagua fazem os tres volumes da solução requerida.

São cousas singelas essas, que á primeira vista podem parecer desnecessarias. Entretanto, ao descuido no preparo das soluções de laboratorio devem ser attribuidos em grande parte os defeitos que apresentam os "clichés".

As soluções concentradas que se conservam nos laboratorios devem ser sempre saturadas. E isso para certos corpos é absolutamente necessario, porque em caso contrario oxydam-se com muita facilidade, combinando-se com o oxygenio atmospherico.

(Continúa).

FILMANDO RAYMOND GRIFFITH, EM "A REGULAR FELLOW", DA PARAMOUNT.

Receituário de revelação e o set de A capital federal, cheio de técnicos e equipamentos para filmagem em ambiente interno, ressaltando o interesse do colunista pelos aspectos técnicos do cinema.
"Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 12, maio de 1926.
Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

A crítica ao circuito cinematográfico no Rio de Janeiro, mais marcadamente às salas de exibição, às projeções e aos cuidados com as cópias durante a distribuição é o que marca as colunas do n. 20 ao n. 55 (1926 e 1927), sendo dirigidas aos profissionais que atuam em salas de cinema, principalmente aos projecionistas. A atenção se volta para as novas estruturas do comércio cinematográfico, com elogios aos novos cinemas, evidentemente vinculada à propaganda da Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador, porém sempre com advertências:

> Quão longe estamos hoje dos primitivos cubículos que os primeiros cinemas adotavam para nele encafuar junto com os aparelhos, quadros de distribuição, etc., o pobre operador, condenado a passar naquela estufa horas e horas, que eram levadas as contas dos seus pecados. Nos cinemas que realmente merecem essa qualificação, a câmara de projeção é hoje um apartamento amplo, higiênico, dotado do necessário conforto, ventilado, enfim, uma câmara de trabalho em que sem sacrifício de sua saúde possa o técnico permanecer horas a fio.
>
> As instalações dos grandes cinemas edificados nos terrenos onde outrora se erguia o Convento da Ajuda, ao fim de Avenida Rio Branco, explorados pela Companhia Brasil Cinematográfica, são um exemplo do que afirmamos. Ocupam uma área vasta, e dentro dessas câmaras, o operador e seus auxiliares podem mover-se à vontade sem andar às cabeçadas uns com os outros ou com os aparelhos.
>
> Lembra-nos de cinemas entre nós em que para suportar as altas temperaturas das câmaras de projeção, os operadores despiam-se inteiramente, trabalhando nos trajes de Adão antes do pecado. Ainda deve haver dessas câmaras por nosso país. Que cuidados pode ter um filme em semelhantes antros?[33]

Nas colunas seguem detalhados parâmetros técnicos para cabines de projeção, como a feitura de emendas e a conservação de cópias, a lubrificação ideal dos projetores, a distância ideal das telas de cinema e os padrões de segurança e precaução de incêndios, uma campanha pela normatização técnica desses novos espaços. A preocupação com o estado das cópias em circulação nos cinemas apontava para uma atenção voltada à distribuição de filmes e para a urgência de melhor conservação por parte dos locadores, pois os filmes chegavam ao circuito do interior mutilados. As colunas dedicadas às técnicas de colorização, muitas delas traduzidas dos manuais da Kodak, mantêm como público-alvo tanto profissionais como amadores. Para o redator, as cores contribuíam para a ilusão de realidade ou para conferir contornos mais artísticos para as imagens em preto e branco. Seguem daí receitas para todos os tipos de viragem: coloração anilada, verde, sépia e carmim.

---

[33] "Um pouco de técnica", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 23, agosto de 1926, p. 26.

No que concerne ao conceito de prática amadora, a generalização do termo amador para o cinegrafista profissional implica que aqui ela é mais uma condição do que um fator de distinção entre produtores de imagem. Após exaustivas colunas técnicas, tal definição remete à condição ainda artesanal do cinema brasileiro do período. O acesso ao conhecimento seria um fator que contribuiria para a superação desta etapa. Filmar no Brasil implicava estar longe dos centros que produzem a "matéria-prima" para a manufatura cinematográfica. Compartilhamento de fórmulas químicas, processos laboratoriais e comemoração de uma nova película mais sensível, o que possibilitaria a economia de eletricidade em diversas filmagens, tornam-se uma questão de existência. A constituição do cinema nacional depende, primordialmente, da instalação de uma estrutura técnica adequada e do aprimoramento dos operadores.

Mesmo que as câmeras específicas para o nicho amador já tivessem sido citadas, com a virada da coluna elas receberão mais atenção. Depois do n. 71, a seção é interrompida por sete edições e retorna com a transcrição de um livro não identificado sobre o "cinematografista amador" dividido nos seguintes capítulos: "Cinematografia", "Câmeras cinematográficas para amadores", "Cinematografia para amadores", "Câmeras profissionais". Os equipamentos citados incluem as marcas: Vitalux, Ciné-Kodak, Pathé, Bell & Howell e Victor. A coluna "Um pouco de técnica" se encerra na edição n. 90, em novembro de 1927, e a coluna de cinema amador retornará somente um ano depois, em novembro de 1928, intitulada "O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país" e assinada por Sergio Barreto Filho. Aqui, técnica e narração são tidas como peças importantes na grande engrenagem do cinema nacional.

"O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país"

"O desenvolvimento do cinema de amadores no nosso país" começa em novembro de 1928 e segue até março de 1929, somando ao todo 17 colunas. Nelas, Barreto Filho faz uma introdução ao amadorismo, aos princípios da cinematografia e aos equipamentos disponíveis no Brasil. Com a entrada do novo redator, foi dada mais atenção ao que estava disponível localmente, incluindo informações sobre lojas e escritórios locais da Kodak e da Pathé, as duas câmeras mais citadas e detalhadamente examinadas.

Muitas são as mudanças em relação a "Um pouco de técnica". A primeira delas é que a coluna agora é dedicada aos amadores que usam as câmeras 16mm e 9.5mm, um nicho mais específico se comparado aos amadores da cinematografia a quem a coluna anterior se dirigia. A coluna passa a ter uma voz, ou seja, os textos refletem a experiência de Barreto Filho quanto à prática amadora na cidade do Rio de Janeiro: locais para a compra de equipamentos, contato com outros amadores, dificuldades práticas mais específicas quanto às câmeras disponíveis no mercado local. O filme de família, nicho privilegiado pela publicidade e o tipo de produção mais comum, surge de forma mais evidente. As câmeras amadoras também serão uma possibilidade para a formação de cineastas, alterando os interlocutores dos escritos. O duplo perfil amador fica claro na introdução à nova coluna:

> Os "Álbuns de Família" que eram clássicos e pesadões em cima dos panos de crochê feitos pela Nonoca quando estava no colégio, das mesinhas delicadas das salas de visitas, ao lado daqueles grandes caracóis que as crianças punham no ouvido para ouvir as ondas do mar... passaram a ser cinematográficas. (...) Dos amadores vêm muitas vezes os grandes cineastas, principalmente no Brasil, onde os seus filhos são tão intuitivos e inteligentes que são capazes de fazer coisas que os outros povos só conseguem com muito esforço, dinheiro e trust...[34]

Antes cinegrafista, agora cineasta, a alteração semântica simboliza uma mudança de expectativa em relação à prática amadora. Longe dos naturais, e buscando distância da feitura de meros filmes familiares, o filme ficcional amador, a ser produzido conforme o modo de produção hollywoodiano, passa a ser a preocupação central do redator.

Atento ao mercado de produtos cinematográficos, Barreto Filho não ignora o apelo da fruição do espetáculo cinematográfico no ambiente doméstico e à feitura de filmes familiares. Afinal, toda a publicidade da época era voltada a este nicho:

---

[34] "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 03, n. 144, novembro de 1928, p. 17.

> O número dos que hoje andam nas ruas e, em especial, nos campos, a manejarem as câmeras para amadores é incalculável: todos se interessam em obter fotografias, filmes enfim, de sua casa em Petrópolis, da fazenda em Entre-Rios, para virem, depois, projetar esses filmes e distribuírem essas fotografias entre os seus amigos aqui do Rio.[35]

Não é possível saber em que medida esses equipamentos estavam disponíveis no Brasil. Como já vimos anteriormente (e o trecho acima reforça a tópica presente nos filmes amadores da época), era provavelmente uma elite que podia arcar com os altos custos da cinematografia domésttica. Mas *Cinearte* contava na época com uma tiragem de 60.000 exemplares que circulavam em vários estados do país. O público-leitor, se não tinha acesso direto aos equipamentos, pelo menos se integrava, através dos textos, com a cultura cineamadora que se inaugurava a partir da instalação de lojas e empresas voltadas à comercialização e distribuição desses equipamentos menores, a partir de 1924.

O mercado de equipamentos cineamadores certamente se beneficiou da estrutura comercial disponível para a venda de artigos fotográficos. No início dos anos 1920, a fotografia já fazia parte da cultura visual carioca. Publicadas em jornais e ocupando as paredes de famílias ricas e pobres, as fotos estavam presentes na esfera pública e privada, registrando o presente para o uso imediato em jornais ou compondo álbuns feitos para sobreviverem ao tempo. No início do século, a fotografia era realizada por profissionais e amadores que detinham o saber técnico para a revelação e processamento dos filmes. Na década de 1920, o Rio de Janeiro já contava com uma boa estrutura técnica e comercial que permitia o acesso à fotografia para um público consumidor amador mais amplo. Um conjunto de lojas de artigos especializados, fornecedores de produtos químicos, vendas de filme virgem, serviços de revelação, estúdios e os famosos lambe-lambes tornaram o consumo e a prática fotográfica mais acessíveis.[36]

---

[35] *Ibid.*

[36] MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

Companhias estrangeiras como Ernemann, Kodak, Lutz, Goerz, Pathé e Gevaert já tinham as suas representações comerciais instaladas no centro da cidade, estabelecendo o Rio de Janeiro como um importante polo de comercialização da indústria fotográfica no Brasil. No nicho cineamador, a Pathé e a Kodak foram as principais empresas que atuaram no mercado nacional. A Pathé, desde os anos 1907, já era representada pela Marc Ferrez & Filho, mas o contrato entre as duas versava predominantemente sobre a distribuição de filmes e a venda de equipamentos para cinemas comerciais. Apesar de os Ferrez estarem envolvidos com a Companhia Cinematográfica Brasileira, que aparece como distribuidora dos projetores e filmes Pathé-KOK, em 1912, não encontramos mais informações sobre o papel das empresas Ferrez na comercialização dos equipamentos Pathé 9.5mm. Seu envolvimento com a venda de equipamentos para o segmento amador aparece somente numa propaganda de projetor Gaumont para o "cinema familiar" com a indicação: "Os maiores fornecedores no Brasil dos aparelhos Pathé e Gaumont para profissionais e amadores".[37]

Os produtos Pathé-Baby acabaram sendo explorados de outra forma. A empresa francesa era um consórcio de companhias dedicadas a algum tipo específico de comercialização –distribuição de filmes, venda de equipamentos, filme virgem– e muitas vezes eram divididas por razão social e função e de acordo com regiões ou países específicos. A dimensão internacional era constitutiva do seu sucesso. Antes da Primeira Guerra Mundial, somente 8% dos negócios da firma francesa provinham do mercado francês.[38]
O mercado amador foi um importante nicho aberto a fim de recuperar as perdas de sua hegemonia no mercado de produção, distribuição e exibição de filmes. O sistema amador comercializava diversos produtos, incluindo, além da câmera e do projetor, filme virgem, acessórios para edição, titulagem e filmes para projeção no lar.[39] Com um perfil mais específico de comercialização, muito vinculado ao comércio de equipamentos

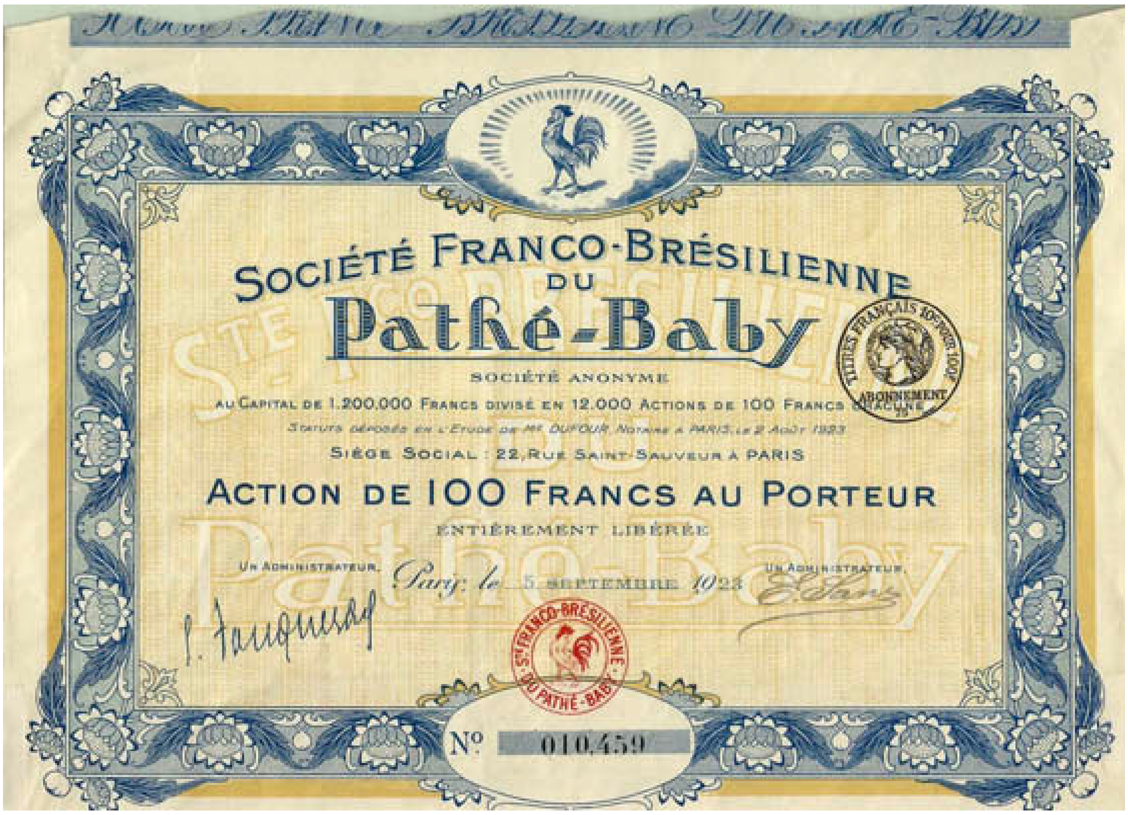
---

[37] *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 298, dezembro de1926.

[38] MORAES, Julio Lucchesi. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines*, n. 79, 2015, pp. 137-153.

[39] PINEL, Vincent. "Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé". En: Kermabon, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinema.* Paris: Centre George Pompidou, 1994, pp. 196-205.

para o lar, como o gramofone e os discos musicais, a empresa criou a *Societé Franco-Bresilienne du Pathé Baby* no dia 5 de setembro de 1923, em Paris, e, dois meses depois, o Diário Oficial da União, por meio do decreto n. 16.218 de 28 de novembro, anunciou a concessão de autorização para funcionamento da sociedade anônima no Brasil. Na ação da empresa constam as seguintes informações: *"Societé Franco-Bresilienne du Pathé Baby, Societé Anonyme au capital de 1.200.000 Francs divisé en 12.000 actions de 100 Francs, Siège Social: 22, Rue Saint Sauver à Paris, Paris, le 5 Septembre 1923".*

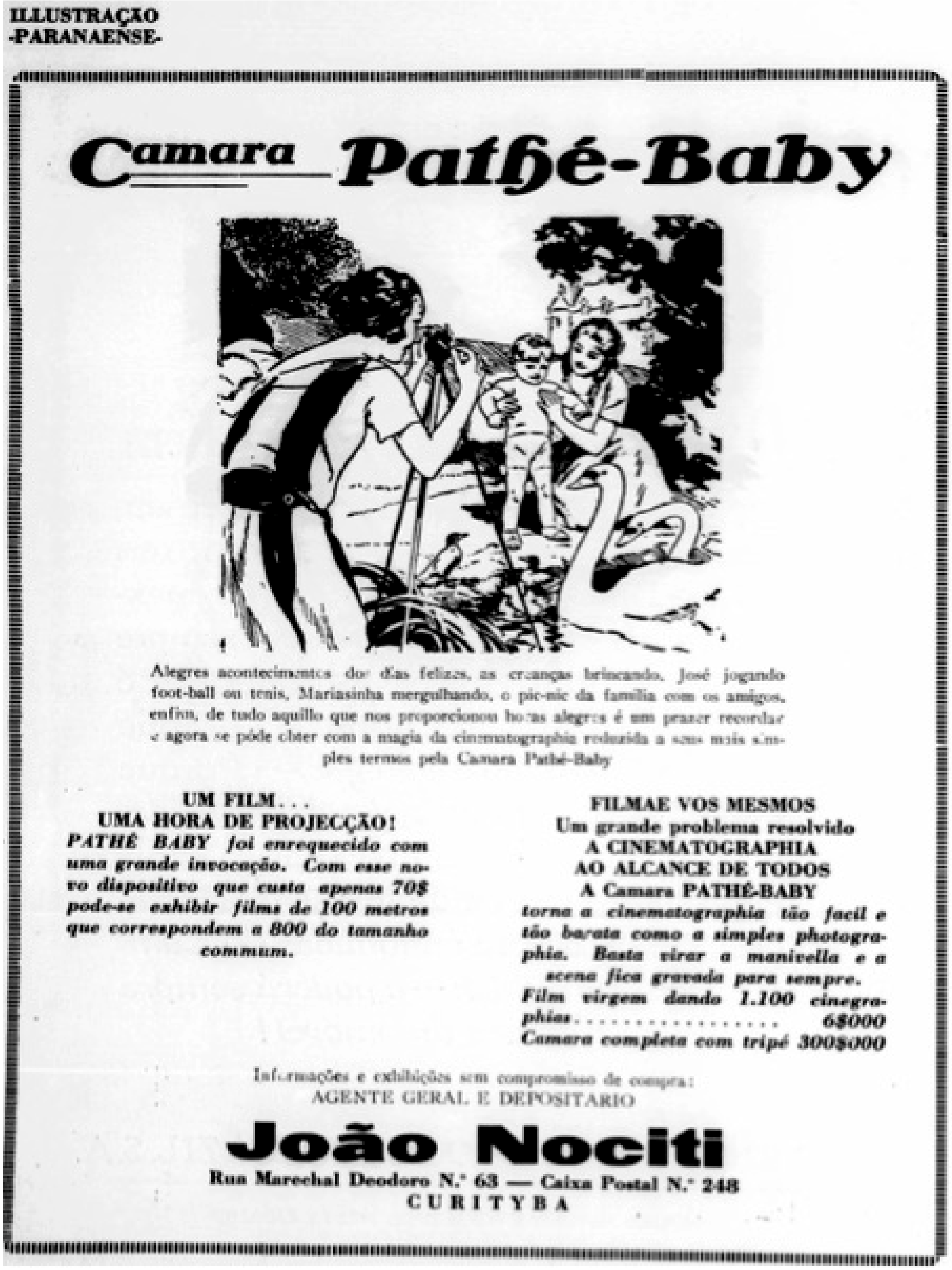


SOCIÉTÉ FRANCO-BRÉSILIENNE
DU
Pathé-Baby
SOCIÉTÉ ANONYME
AU CAPITAL DE 1.200.000 FRANCS DIVISÉ EN 12.000 ACTIONS DE 100 FRANCS
STATUTS DÉPOSÉS EN L'ETUDE DE Me DUFOUR, NOTAIRE A PARIS, LE 2 AOÛT 1923
SIÈGE SOCIAL : 22, RUE SAINT-SAUVEUR A PARIS
ACTION DE 100 FRANCS AU PORTEUR
ENTIÈREMENT LIBÉRÉE
UN ADMINISTRATEUR. Paris, le 5 SEPTEMBRE 1923 UN ADMINISTRATEUR.
STE FRANCO-BRÉSILIENNE DU PATHÉ-BABY
N° 010459

Ação da Societé-Franco Brésilienne du Pathé-Baby. Acervo pessoal da autora.

Como estratégia comercial, a Pathé investe em publicidade em revistas de diversos segmentos, e, a partir de 1924, já é possível identificar vários anúncios dos projetores em jornais como: *A Noite, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias,* além de revistas como: *A Scena Muda, Fon Fon, Careta e Vida Doméstica.* No princípio, algumas demonstrações diárias e gratuitas do novo equipamento de projeção eram realizadas na Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro, e na Avenida 15 de Novembro, em Petrópolis. A *Societé,* também chamada de Casa Pathé, instalou-se definitivamente na Rua Rodrigo e Silva, n. 36, no final de 1924.

Além da sede no Rio de Janeiro, a empresa tinha um escritório em São Paulo, na Rua Libero Badaró, e contava com comércios representantes em outras cidades do país: Lutz e Ferrando, Marco F. Bertea e Paul J. Cristoph Company e Isnard e Cia., no Rio de Janeiro; agente João Nociti, em Curitiba; A. Mourão & Cia., em Manaus. O catálogo da *Societé* também incluía a venda de *Pathefones* e a locação de discos.



ILLUSTRAÇÃO
-PARANAENSE-

Camara Pathé-Baby

Alegres acontecimentos dos dias felizes, as creanças brincando, José jogando foot-ball ou tenis, Mariasinha mergulhando, o pic-nic da familia com os amigos, enfim, de tudo aquillo que nos proporcionou horas alegres é um prazer recordar e agora se póde obter com a magia da cinematographia reduzida a seus mais simples termos pela Camara Pathé-Baby

UM FILM...
UMA HORA DE PROJECÇÃO!
PATHÉ BABY foi enrequecido com uma grande invocação. Com esse novo dispositivo que custa apenas 70$ pode-se exhibir films de 100 metros que correspondem a 800 do tamanho commum.

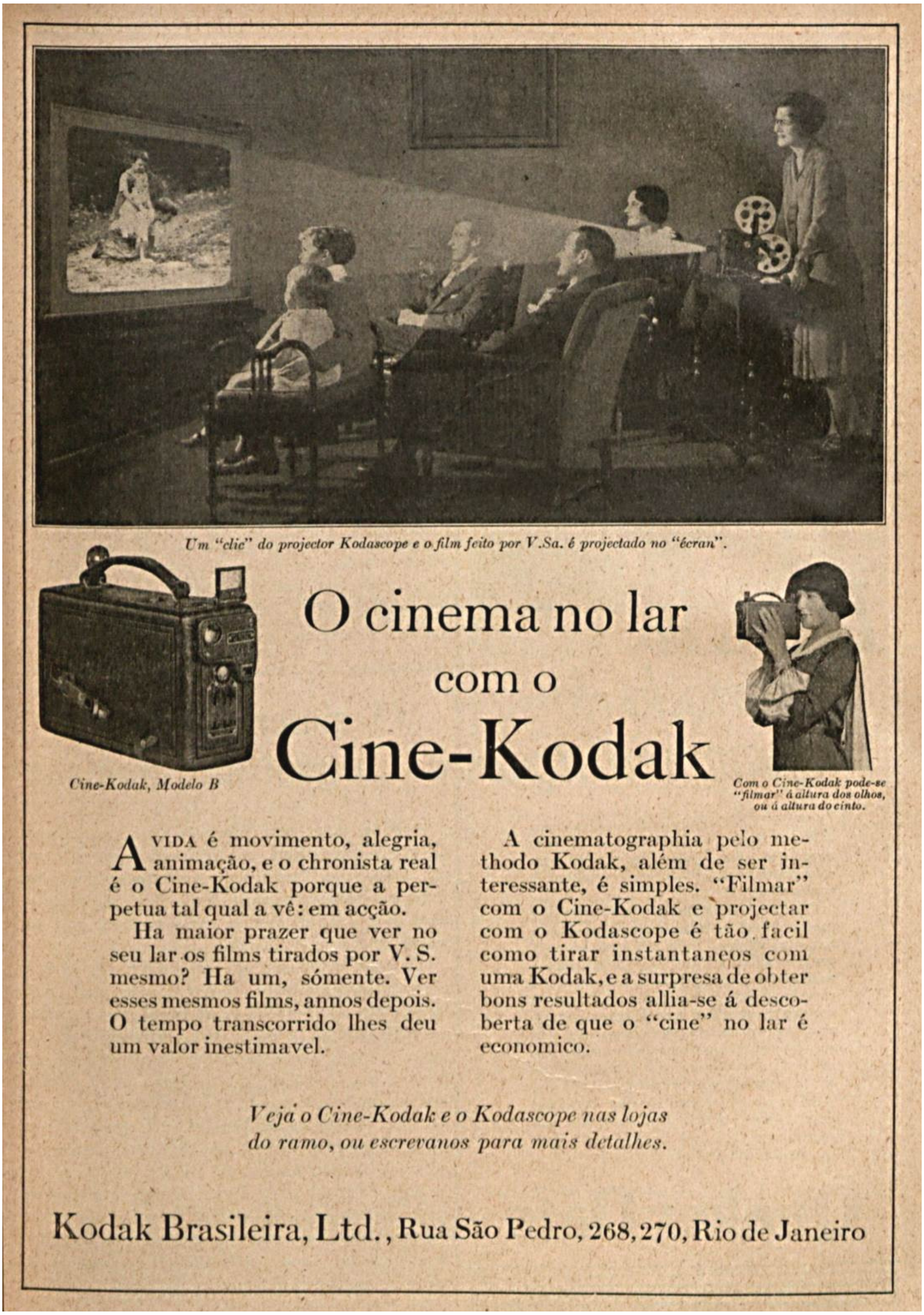
FILMAE VOS MESMOS
Um grande problema resolvido
A CINEMATOGRAPHIA
AO ALCANCE DE TODOS
A Camara PATHÉ-BABY
torna a cinematographia tão facil e tão barata como a simples photographia. Basta virar a manivella e a scena fica gravada para sempre.
Film virgem dando 1.100 cinegraphias.................. 6$000
Camara completa com tripé 300$000

Informações e exhibições sem compromisso de compra:
AGENTE GERAL E DEPOSITARIO

João Nociti

Rua Marechal Deodoro N.° 63 — Caixa Postal N.° 248
CURITYBA

Representante Pathé-Baby - João Nociti. *Illustração Paranaense*, Curitiba, n. 1, novembro de 1927.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital.



Um "clic" do projector Kodascope e o film feito por V.Sa. é projectado no "écran".

Cine-Kodak, Modelo B

O cinema no lar
com o
Cine-Kodak

Com o Cine-Kodak pode-se "filmar" á altura dos olhos, ou á altura do cinto.

A VIDA é movimento, alegria, animação, e o chronista real é o Cine-Kodak porque a perpetua tal qual a vê: em acção.

Ha maior prazer que ver no seu lar os films tirados por V. S. mesmo? Ha um, sómente. Ver esses mesmos films, annos depois. O tempo transcorrido lhes deu um valor inestimavel.

A cinematographia pelo methodo Kodak, além de ser interessante, é simples. "Filmar" com o Cine-Kodak e projectar com o Kodascope é tão facil como tirar instantaneos com uma Kodak, e a surpresa de obter bons resultados allia-se á descoberta de que o "cine" no lar é economico.

Veja o Cine-Kodak e o Kodascope nas lojas do ramo, ou escrevanos para mais detalhes.

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, 270, Rio de Janeiro

Anúncio Pathé-Baby e representantes comerciais diversos. *Fon Fon,* Rio de Janeiro, 5 de abril de 1924.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital.

A publicidade, as crônicas e a repercussão nos periódicos da época atestavam a popularidade da cinematografia para amadores. Mesmo com os altos preços, o acesso era facilitado pela venda a prestações, permitindo a compra para quem quisesse filmar ou projetar filmes em casa: o projetor custava 425$000; o filme do catálogo Pathescope,[40] 10$000; a câmera, 525$000; e o filme virgem, 8$500. Para termos um parâmetro, na época o preço da câmera se equiparava a uma viagem de vapor, na terceira classe, para a Europa. Ou seja, poucos deveriam ter acesso, mesmo que a venda fosse a prazo.

Quanto à concorrente, a Kodak brasileira já estava instalada no país desde os anos 1910. Com anúncios mais elaborados do que os da Pathé, a qualidade gráfica reforçava o diferencial da empresa em relação às suas estratégias de marketing. Pioneira no ramo da fotografia amadora e na sua popularização, o slogan *"you press the button, we do the rest"* e o lema "Kodak ao alcance de todos!" marcavam um dos princípios fundamentais de sua atuação: a simplificação e o barateamento da produção e do processamento de imagens. O público-alvo, que devia ser cada vez mais amplo, era o amador em busca de equipamentos de fácil manuseio para levar em viagens e utilizar no registro da vida familiar.[41] A Kodak não divulgava os preços dos equipamentos nos seus anúncios, mas constam na coluna amadora o valor do filme virgem e impresso do Film Cine-Kodak, 60$000, seis vezes maior do que o filme Pathé.[42]

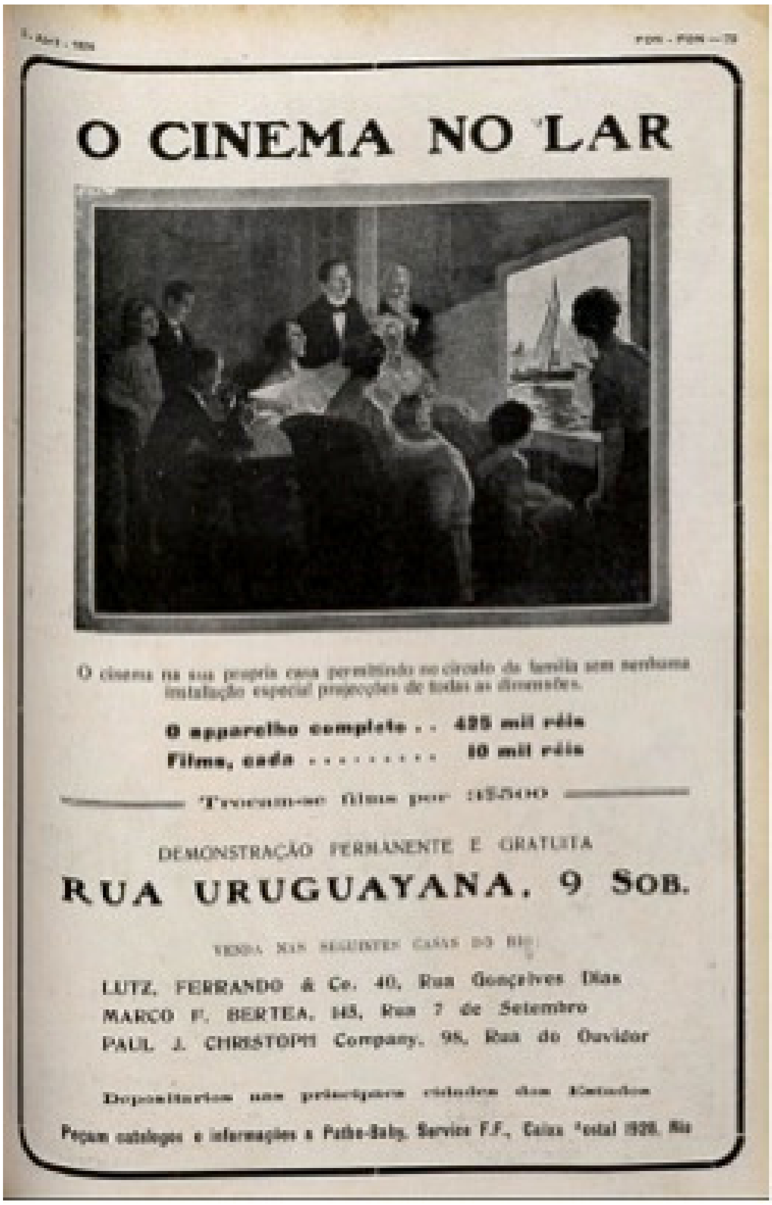
Mas a publicidade da Kodak vendia mais do que produtos de fácil manuseio. O nicho principal das campanhas é a preservação da memória familiar, em que é a mulher que aparece manuseando câmeras e usando os projetores 16mm, mas outras esferas do lazer são contempladas pelos anúncios, como jogos de futebol e viagens, algo que não acontece com os anúncios da Pathé aqui publicados. Existia todo um ideário alimentado pelas imagens e pelos textos publicitários quanto aos assuntos e às formas da prática amadora, desde a maneira de manusear a câmera até os temas a serem filmados. No caso de momentos de lazer vividos fora do núcleo familiar, é o homem que capta as imagens, apontando para a divisão ainda muito tradicional entre a atuação de homens e mulheres na esfera pública e privada.

---

[40] Os títulos disponíveis na filmoteca Pathé-Baby incluíam uma rica variedade de temas divididos por tópicos como: viagens, caça e pesca, agricultura e indústria, história natural, reconstituições históricas e cine-romances, filmes religiosos e bíblicos, esporte e cultura física, desenhos animados e cômicos, fábulas e cenas infantis, documentário e atualidades. Uma edição da Filmathèque Pathé-Baby de 1931 está disponível no sítio "Media History Project": <http://archive.org/stream/filmatheque00path#page/n0/mode/2up>. [Acesso: 19 de julho de 2016].
Como complemento, uma rica coleção de filmes Pathé-Baby se encontra disponível para visualização na "Pathé-Baby Collection" da Princeton University Library em: <http://rbsc.princeton.edu/pathebaby/films?page=2>. [Acesso: 19 de julho de 2016].

[41] Sobre a constituição do imaginário que conectava turismo, memória familiar, a fotografia amadora e a publicidade Kodak consultar AQUINO, Lívia. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo.* São Paulo: Edição do autor, 2016.

[42] "Cinema de Amadores", *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 04, n. 184, setembro de 1929, p. 19.



O CINEMA NO LAR

O apparelho completo . . 425 mil réis
Films, cada . . . . 10 mil réis

DEMONSTRAÇÃO PERMANENTE E GRATUITA

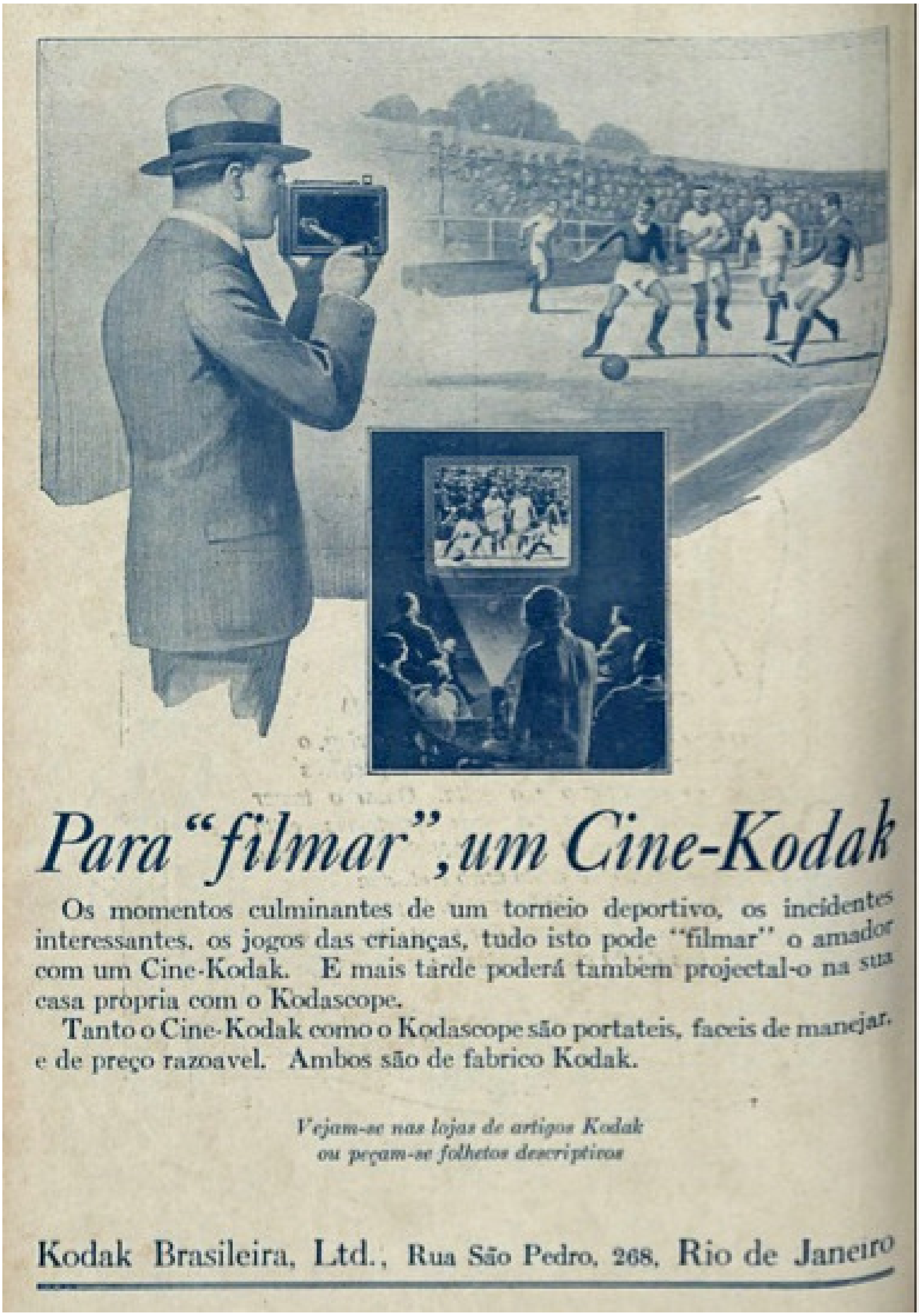
RUA URUGUAYANA, 9 SOB.

VENDA NAS SEGUINTES CASAS DO RIO

LUTZ, FERRANDO & Co. 40, Rua Gonçalves Dias
MARCO F. BERTEA, 145, Rua 7 de Setembro
PAUL J. CHRISTOPH Company. 98, Rua do Ouvidor

Peçam catalogos e informações a Pathe-Baby, Service F.F., Caixa Postal 1928, Rio

O cinema no lar com o Cine-Kodak. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 1067, dezembro de 1928. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Para "filmar", um Cine-Kodak

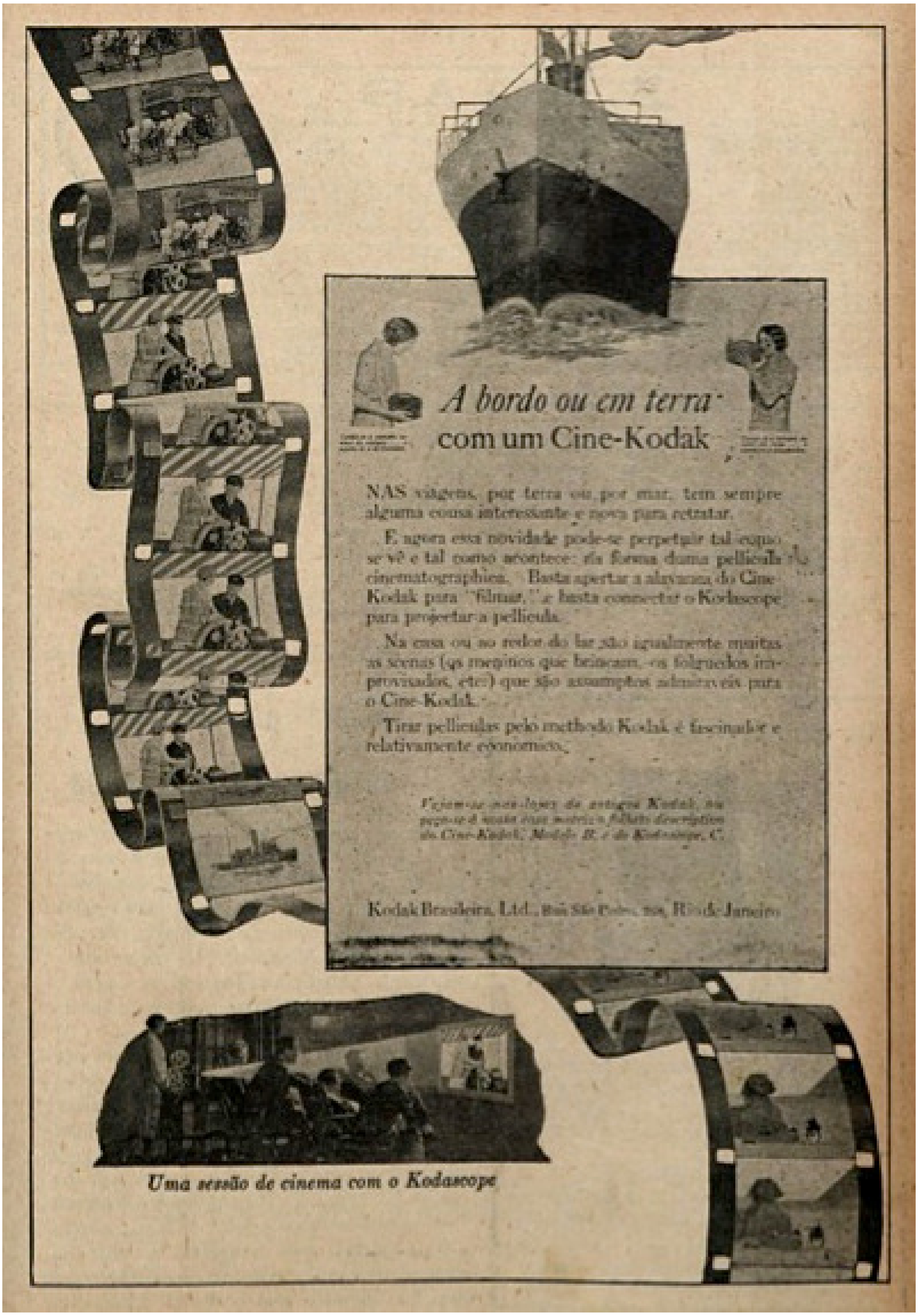
Os momentos culminantes de um torneio deportivo, os incidentes interessantes, os jogos das crianças, tudo isto pode "filmar" o amador com um Cine-Kodak. E mais tarde poderá tambem projectal-o na sua casa propria com o Kodascope.

Tanto o Cine-Kodak como o Kodascope são portateis, faceis de manejar, e de preço razoavel. Ambos são de fabrico Kodak.

Vejam-se nas lojas de artigos Kodak
ou peçam-se folhetos descriptivos

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, Rio de Janeiro

O esporte também é tema da cinematografia de amadores. *Careta,* Rio de Janeiro, n. 1015, novembro de 1927. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



A bordo ou em terra com um Cine-Kodak

NAS viagens, por terra ou por mar, tem sempre alguma cousa interessante e nova para retratar.

E agora essa novidade pode-se perpetuar tal como se vê e tal como acontece: na forma duma pellicula cinematographica. Basta apertar a alavanca do Cine-Kodak para "filmar," e basta connectar o Kodascope para projectar a pellicula.

Na casa ou ao redor do lar são igualmente muitas as scenas (os meninos que brincam, os folguedos improvisados, etc.) que são assumptos admiraveis para o Cine-Kodak.

Tirar pelliculas pelo methodo Kodak é fascinador e relativamente economico.

Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, [illegible], Rio de Janeiro

A bordo ou tem terra com um Cine-Kodak. *Careta,* Rio de Janeiro, n. 994, julho de 1927.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A popularização do turismo e a cinematografia para amadores caminhavam juntas nesse período, um lazer também circunscrito a classes sociais mais abastadas. O turismo, uma experiência ligada ao advento da modernidade e da crescente modernização dos meios de transporte, e a curiosidade visual em relação a outros espaços e cantos do mundo sempre estiveram associados à fotografia e marcam a experiência de feitura de filmes de viagem. No Brasil, diversos são os registros filmados em 16mm que acompanham viagens "a bordo ou em terra", como os filmes de viagem da família Silveira Jullien para a Suíça, em 1927, a chegada ao Rio de Janeiro, em 1928, e imagens a bordo do Navio Bagé, em 1935. Castro Maya também registrou suas viagens nos anos 1930 por Goiás, Salvador e Rio de Janeiro e o seu passeio a bordo da chata Mendes Gonçalves de São Paulo a Guayra.[43] Mesmo que os anúncios, que eram na grande maioria das vezes simples traduções, mostrem uma realidade que não era a nossa, as câmeras amadoras como símbolo de modernidade, e todo o ideário nelas envolvido, certamente já faziam parte do imaginário social da época no Brasil.

O ideário propagado pelas campanhas de marketing ressaltava a modernidade da cinematografia de amadores: ter uma câmera amadora era sinal de distinção, como nos dizeres da propaganda Cine-Kodak, "a mais moderna, a mais *chic*". Tal modernidade estava ancorada, no entanto, na centralidade da família tradicional:

> Há um jogo dialético na propaganda da Kodak que se dá na relação entre o texto e a imagem. Enquanto o texto explora os valores da modernidade, a fotografia reproduz uma cena há muito tempo familiar. A imagem das diferentes gerações dispostas ao redor do projetor nos remete imediatamente à clássica cena das famílias que, em torno das fogueiras ou lareiras, se encontram ao cair da noite para partilhar histórias, *causos* e experiências. Na *mise-en-scène* da Kodak, o fogo que aquece e ilumina o ambiente é substituído pela luz do projetor, e as narrativas orais pela imagem em movimento. O filme projetado na tela é apresentado como substituto e, ao mesmo tempo, perpetuador das experiências transmitidas ao redor das fogueiras, a subjetividade e a temporalidade da oralidade dão lugar à objetividade e à velocidade das imagens, mas os hábitos tradicionais resistem, e a família sobrevive às mudanças do século XX. Modernidade e tradição se encontram sem se chocar no mundo Kodak.[44]

---

[43] Outras coleções de filmes domésticos também trazem imagens de viagens por ser uma tópica comum no universo cineamador. Para mais informações de títulos ver a coleção de filmes domésticos acessíveis na Filmografia Brasileira. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/>.

[44] BLANK, Thaís Continentino. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro.* Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-

Entre o tradicional e o moderno, as câmeras possibilitavam captar a vida em movimento, acompanhando o novo ritmo das cidades e o interesse cada vez maior em apanhar flagrantes da vida, a crônica visual em tempo imediato.

Um outro índice de modernidade será aquele que relaciona o cinema ficcional ao padrão hollywoodiano, um projeto estético e ao mesmo tempo civilizatório que dá a tônica dos textos de Barreto Filho dedicados à cinematografia de amadores: a questão fotográfica, a interpretação, a fotografia, a iluminação, a "scenarização", a direção, o vestiário, a titulagem, a edição, a maquiagem, a montagem, a publicidade e a locação. A base para alguns dos escritos são os manuais técnicos disponíveis no Brasil para o público amador mais comum, como a *Cine Kodak News*, muitos deles apontando para os erros básicos mais cometidos por amadores, como problemas de exposição e foco, lentes sujas e excesso de movimento da câmera. Resolvidos esses erros, que poderiam dispersar a atenção dos espectadores, cabe pensar no assunto a ser filmado e em seu público-alvo.

Adotando o filme ficcional como padrão de qualidade, o redator enumera as diferenças entre fazer filmes de família e filmes de enredo:

> A questão toda reside no interesse que o filme a ser exibido irá despertar entre essa plateia íntima de curiosos, de parentes, de amigos íntimos e de quatro ou seis amadores convictos, no máximo.
> Se o assunto escolhido para ser filmado pelo amador foi um assunto de família, isto é, o garoto da irmã mais velha brincando com a mamadeira, o nosso cunhado mudando as fraldas do nosso sobrinho de quatro ou oito meses, aí o filme fará indiscutivelmente sucesso, mesmo que o amador incida em algum dos sete erros apontados;[45] mas o sucesso se restringirá apenas ao circuito da nossa família e dos nossos amigos mais chegados. Porque o resto ficará bem impressionado, poderá ser, mas nunca será levado por um interesse mais cinemático.
> Para se dar isso, é preciso que o assunto filmado, ou antes, produzido por vocês, minha gente, seja um assunto que prenda a atenção. Para isso, a primeira coisa a se fazer é escolher uma história. Depois, scenarizá-la (sic), depois submetê-la a umas tantas ou quantas modificações necessárias para quem quer ter a pretensão de fazer um pouquinho de Cinema. Depois escolher os tipos, e assim por diante.[46]

Graduação em Comunicação e Cultura, Tecnologias da Comunicação e Estéticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p. 37.

[45] Os sete erros são: exposição em demasia; pouca firmeza no ato de segurar a câmera; falta de arte na composição do assunto; falta de exposição; inclinação da câmera para cima, para baixo ou para os lados; um ângulo de câmera mal escolhido; e lentes sujas.

[46] "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 147, dezembro de 1928, p. 22.

O "scenario" passa a ser tema fundamental. Salles Gomes[47] ressalta como manuais estrangeiros, como o curso de correspondência de Palmer, tiveram enorme influência na adoção dos pilares fundamentais para a produção cinematográfica, padrões que seriam repetidos exaustivamente em *Cinearte* e nas colunas de Barreto Filho. Lei dos tipos, a importância do "scenario" e a publicidade eram regras básicas a serem seguidas. Na Lei dos tipos, os intérpretes possuem características que correspondem ao personagem representado, os atores e atrizes dispõem na tela do que "eles realmente parecem na vida real mesmo". Cabe ao amador procurar na sua vizinhança os tipos para as suas pequenas encenações: "A estrela neste nosso caso tem que ser a nossa amiguinha da esquina, o galã tem que ser o estudante de humanidades dali defronte e o vilão pode ser o sujeito mais pirata que a gente conhecer. É cômico, não há dúvida, mas também é assim que se começa...".[48]

Para Barreto Filho, o padrão para a cinematografia de amadores é o filme narrativo hollywoodiano, e não o filme de família ou até mesmo filmes mais livres da padronização da indústria. Nas suas descrições, porém, as fotos estrangeiras não serão mais maioria. Ilustram as colunas cenas de filmes como *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928), apontando assim para um novo cenário do cinema brasileiro. O amadorismo defendido por Barreto Filho era o de total adesão a esse projeto, tendo participado como ator em *Barro humano* e, anos mais tarde, em *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. A prática com as pequenas câmeras disponíveis no mercado, mesmo que precariamente, poderia formar grandes cineastas, como foi o caso de Humberto Mauro, que fez o seu *Valadião, o Cratera*, em Cataguases, com uma Pathé-Baby.

A trajetória de Humberto Mauro é um claro exemplo de como o cineamadorismo poderia ser uma atividade empreendedora e uma etapa para o aprendizado da técnica cinematográfica. Para Barreto Filho, ele era o exemplo a ser seguido.

---

[47] *op.cit.*, pp. 325-327.

[48] "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 147, dezembro de 1928, p. 22.

> O Cinema de Amadores não arruína ninguém: muito pelo contrário, ele poderá ser meio, como o foi para nosso amigo da Phebo do Brasil Film, Humberto Mauro, de se chegar a bom diretor. Centenas de rapazes que me lêem, estou mais do que certo desta verdade, possuem câmeras cinematográficas de amadores: mas amadores propriamente, no sentido que lhes venho dando de umas semanas para cá, por intermédio desses artigos, isso eles absolutamente não são. Sei de um rapaz inteligente, conhecedor até certo ponto de cinema, que, aliás, é quem possui melhores desejos de seguir o caminho de Humberto Mauro, mas que absolutamente não obtém nada que preste com a sua câmera de amadores: por quê? A resposta é simples: porque ele não procura estudar essa câmera, porque não quer saber a razão de uma cremalheira na engrenagem, porque ele não quer compreender a importância do sistema "f" em fotografia. (...) Quero somente provar a vocês que uma câmera para amadores não serve somente para a gente filmar o bebê do cunhado sentado na relva ou o primo mais próximo a jogar futebol no quintal.[49]

Um amador clássico, pelo menos no que tange o interesse pela técnica e pelos inúmeros aparelhos modernos que surgiam, o jovem Humberto Mauro trabalhava com construção de rádios e teve uma breve incursão no radioamadorismo. Começou fotografando com uma Kodak, câmera que se tornou sua depois de trocá-la com a amiga Lucilia Taveira por uma coleção de selos. Com os seus registros fotográficos, teria participado de concursos nacionais e internacionais e se junta aos exemplos já citados de fotógrafos que se tornaram cinegrafistas.

Foi a fotografia que uniu Mauro e Pedro Comello, dono do principal estúdio fotográfico em Cataguases e pai da atriz Eva Comello, ou Eva Nil, atriz símbolo da produção silenciosa do período que interpreta a personagem principal de *Barro humano* anos depois. É no laboratório de Comello que revela os seus primeiros negativos e, após selada a amizade entre os dois, passa a frequentar o laboratório e aprender "os mistérios elementares da química e da física aplicadas à fotografia".[50] Além da fotografia, ambos compartilhavam o gosto pelo cinema e, nas conversas após as sessões no Cine Recreio, imaginavam que não devia ser tão difícil fazer filmes. Despertado o interesse pela cinematografia, Mauro decide comprar uma Pathé-Baby.

É com essa Pathé-Baby que Mauro e Pedro Comello fazem o pequeno filme de ficção

---

[49] "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929, p. 6.

[50] GOMES, Paulo Emílio Salles. *op.cit.*, p. 77.

Valadião, o Cratera. Com um enredo simples –"Cratera raptava a heroína e se escondia com ela em uma pedreira. O herói os encontrava, vencia o vilão e salvava a mocinha"–, no elenco estavam figuras locais: o vilão era o comprador de café e migrante libanês Stephanio Georges Yunes, o mocinho era o primo de Mauro e a mocinha era, provavelmente, Eva Nil. Nesse primeiro exercício cinematográfico, a aquisição de conhecimento técnico era primordial: "importava nessa brincadeira amadorística não o enredo e a interpretação, mas a manipulação dos chassis, a obtenção da luminosidade adequada, o efeito de escurecimento paulatino obtido com o obturador, o trabalho de revelação dentro de um grande copo", aprendizado em que Barreto Filho insistiria anos depois como sendo o primeiro passo para o cineasta amador.[51]

No período, o Humberto Mauro admirado pelo redator já não era, evidentemente, um amador. Depois do primeiro curta, Mauro e Comello conseguiram adquirir uma câmera Enermann 35mm e produziram outros filmes adentrando o universo profissional com a produtora criada em Cataguases, a Phebo Brasil Film. Em 1929, a Phebo já havia produzido *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), que recebeu o Medalhão Cinearte de melhor filme brasileiro do ano, e *Brasa dormida* (1928), filmes que repercutiram, nem sempre positivamente, no grupo de *Cinearte*. Em 1929, tanto Mauro como a produtora Phebo eram entusiasticamente saudados como exemplos para a produção de filmes no Brasil. Na coluna "Uma questão de bom gosto: a locação", uma foto de *Brasa dormida* vem acompanhada do elogio: "Em *Brasa dormida*, a escolha de locações foi rigorosa, Humberto Mauro e Edgard Brasil cortaram as mais lindas paisagens dos arredores de Cataguases".[52] No caso de Mauro, em 1929, ele era de fato um profissional, tendo sobrevivido a esses primeiros anos de carreira da realização de filmes ficcionais e sendo requisitado para trabalhos no Rio de Janeiro.

Sobre *Barro humano*, o tom das colunas de Barreto Filho tinha contornos mais sonhadores. A primeira produção cinematográfica do grupo de *Cinearte*, *Barro humano* condensou o sonho da revista em finalmente pôr à prova todas as suas concepções estéticas e os moldes de produção industriais. Produzido pela companhia Benedetti

---

[51] *Ibid.*, p. 79.

[52] "O desenvolvimento do cinema de amadores em nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 155, fevereiro de 1929, p. 26.

Film, de Paulo Benedetti, outro produtor recorrentemente elogiado pela qualidade técnica de suas películas e que era o responsável pela fotografia e o trabalho de laboratório do filme, na equipe técnica estavam vários dos redatores de *Cinearte*: Pedro Lima e Álvaro Rocha, na produção; Adhemar Gonzaga e Paulo Vanderlei assinavam o roteiro e a cenografia; Sergio Barreto Filho participava como ator; Gonzaga era o diretor.

Se a organização do trabalho buscava ser profissional, a rodagem do filme, sempre aos sábados e domingos, permitia entrever o caráter amador da empreitada. Os integrantes da equipe não viviam da atividade cinematográfica e o dinheiro era um investimento pessoal de cada um. Para o diretor Adhemar Gonzaga, o esquema de produção amadorístico era um grande fardo. Para a tradição crítica, era um exemplo evidente das condições ainda incipientes para a produção de filmes posados.

Em *Cinearte*, a publicidade em torno do filme e o seu *star system* ressaltavam uma nova era para o cinema nacional, a chegada do moderno cinema brasileiro:

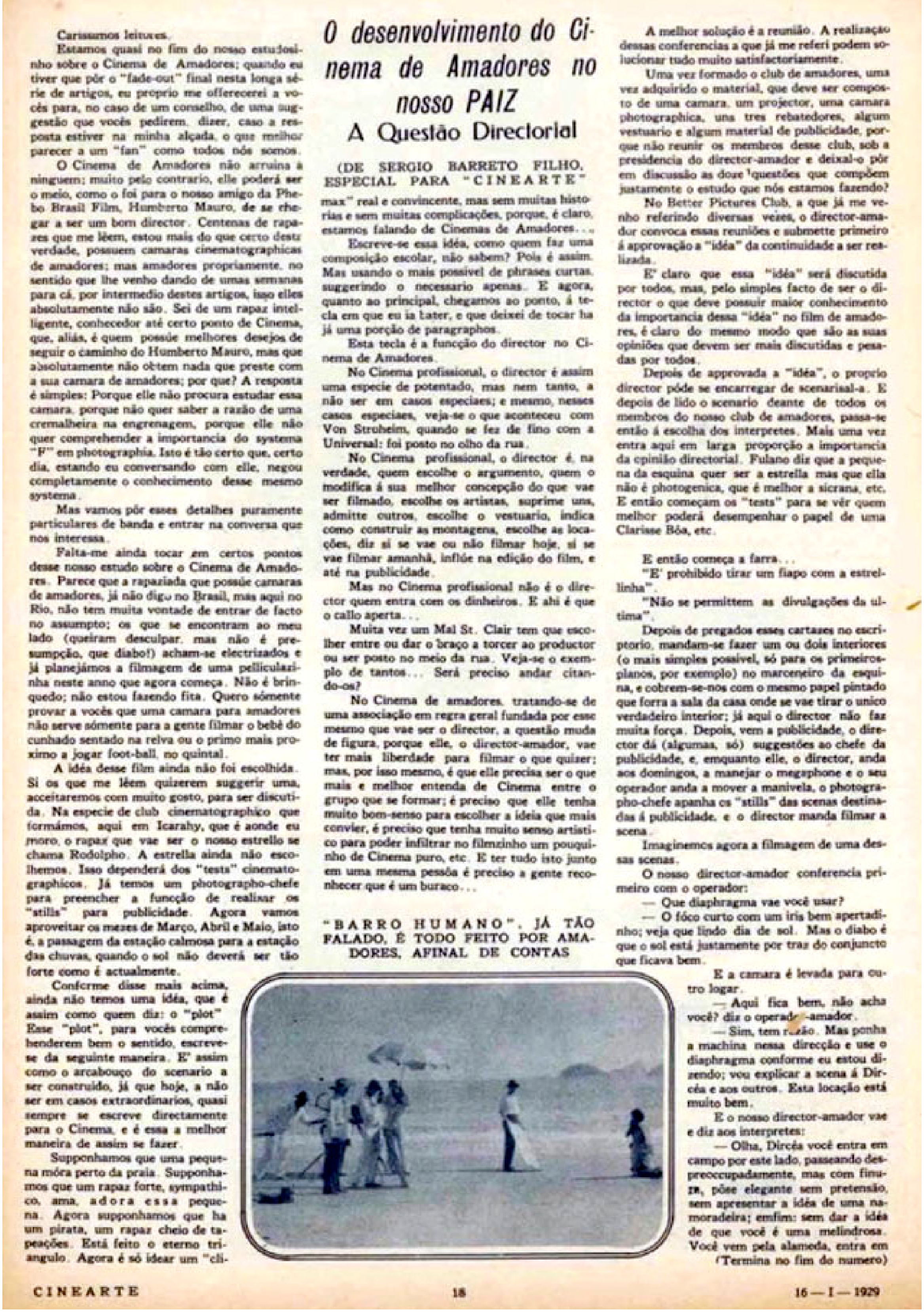
> O Moderno Cinema Brasileiro
> A mocidade está tomando conta do nosso Cinema. Raul Schnoor e Neuza Dora, da “Religião do Amor”, Reynaldo Mauro, de “Barro Humano”, e Nita Ney e Luiz Soroa, de “Braza Dormida”. *Eles estão vindo dos lares. Não do palco. Verdadeiros amadores* [grifos nossos]. Estão vendo que o nosso Cinema não é apenas uma questão de arte. É uma causa do Brasil. E se os “fans”, o público enfim, simpatizar com eles, ninguém impedirá o progresso e o sucesso do nosso Cinema. E o grupo está engrossando....”.[53]

Em nosso microcosmo, a qualidade amadora do sistema de produção agregava valor à prática e servia de exemplo –"*Barro humano*, já tão falado, é todo feito por amadores" – e o trabalho dos atores era saudado com entusiasmo: "E aqui entre parêntesis, apesar de nada ter que ver com o assunto que venho tratando, não me posso furtar a elevar com um cálice de champanhe entre os dedos um brado de louvor aos nossos intérpretes do cinema brasileiro".[54] O fato de os atores estarem vindo dos lares e não dos palcos ecoa o moralismo habitual da revista, sendo o teatro um universo do qual Gonzaga pretendia se afastar de todas as maneiras. A mocidade sorridente das duas fotos de divulgação sedimenta o ideal de um cinema urbano e jovem.

---

[53] "O moderno cinema brasileiro", *Cinearte*. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929, p. 06.

[54] "O desenvolvimento de amadores no nosso país", *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 152, janeiro de 1929, p. 18.



O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso PAIZ

A Questão Directorial

(DE SERGIO BARRETO FILHO, ESPECIAL PARA "CINEARTE"

Carissimos leitores.

Estamos quasi no fim do nosso estudosinho sobre o Cinema de Amadores; quando eu tiver que pôr o "fade-out" final nesta longa série de artigos, eu proprio me offerecerei a vocês para, no caso de um conselho, de uma suggestão que vocês pedirem, dizer, caso a resposta estiver na minha alçada, o que melhor parecer a um "fan" como todos nós somos.

O Cinema de Amadores não arruina á ninguem; muito pelo contrario, elle poderá ser o meio, como o foi para o nosso amigo da Phebo Brasil Film, Humberto Mauro, de se chegar a ser um bom director. Centenas de rapazes que me lêem, estou mais do que certo desta verdade, possuem camaras cinematographicas de amadores; mas amadores propriamente, no sentido que lhe venho dando de umas semanas para cá, por intermedio destes artigos, isso elles absolutamente não são. Sei de um rapaz intelligente, conhecedor até certo ponto de Cinema, que, aliás, é quem possúe melhores desejos de seguir o caminho do Humberto Mauro, mas que absolutamente não obtem nada que preste com a sua camara de amadores; por que? A resposta é simples: Porque elle não procura estudar essa camara, porque não quer saber a razão de uma cremalheira na engrenagem, porque elle não quer comprehender a importancia do systema "F" em photographia. Isto é tão certo que, certo dia, estando eu conversando com elle, negou completamente o conhecimento desse mesmo systema.

Mas vamos pôr esses detalhes puramente particulares de banda e entrar na conversa que nos interessa.

Falta-me ainda tocar em certos pontos desse nosso estudo sobre o Cinema de Amadores. Parece que a rapaziada que possúe camaras de amadores, já não digo no Brasil, mas aqui no Rio, não tem muita vontade de entrar de facto no assumpto; os que se encontram ao meu lado (queiram desculpar, mas não é presumpção, que diabo!) acham-se electrizados e já planejámos a filmagem de uma pelliculazinha neste anno que agora começa. Não é brinquedo; não estou fazendo fita. Quero sómente provar a vocês que uma camara para amadores não serve sómente para a gente filmar o bebê do cunhado sentado na relva ou o primo mais proximo a jogar foot-ball, no quintal.

A idéa desse film ainda não foi escolhida. Si os que me lêem quizerem suggerir uma, acceitaremos com muito gosto, para ser discutida. Na especie de club cinematographico que formámos, aqui em Icarahy, que é aonde eu moro, o rapaz que vae ser o nosso estrello se chama Rodolpho. A estrella ainda não escolhemos. Isso dependerá dos "tests" cinematographicos. Já temos um photographo-chefe para preencher a funcção de realizar os "stills" para publicidade. Agora vamos aproveitar os mezes de Março, Abril e Maio, isto é, a passagem da estação calmosa para a estação das chuvas, quando o sol não deverá ser tão forte como é actualmente.

Conforme disse mais acima, ainda não temos uma idéa, que é assim como quem diz: o "plot". Esse "plot", para vocês comprehenderem bem o sentido, escreve-se da seguinte maneira. E' assim como o arcabouço do scenario a ser construido, já que hoje, a não ser em casos extraordinarios, quasi sempre se escreve directamente para o Cinema, e é essa a melhor maneira de assim se fazer.

Supponhamos que uma pequena móra perto da praia. Supponhamos que um rapaz forte, sympathico, ama, adora essa pequena. Agora supponhamos que ha um pirata, um rapaz cheio de tapeações. Está feito o eterno triangulo. Agora é só idear um "climax" real e convincente, mas sem muitas historias e sem muitas complicações, porque, é claro, estamos falando de Cinemas de Amadores...

Escreve-se essa idéa, como quem faz uma composição escolar, não sabem? Pois é assim. Mas usando o mais possivel de phrases curtas, suggerindo o necessario apenas. E agora, quanto ao principal, chegamos ao ponto, á tecla em que eu ia bater, e que deixei de tocar ha já uma porção de paragraphos.

Esta tecla é a funcção do director no Cinema de Amadores.

No Cinema profissional, o director é assim uma especie de potentado, mas nem tanto, a não ser em casos especiaes; e mesmo, nesses casos especiaes, veja-se o que aconteceu com Von Stroheim, quando se fez de fino com a Universal: foi posto no olho da rua.

No Cinema profissional, o director é, na verdade, quem escolhe o argumento, quem o modifica á sua melhor concepção do que vae ser filmado, escolhe os artistas, supprime uns, admitte outros, escolhe o vestuario, indica como construir as montagens, escolhe as locações, diz si se vae ou não filmar hoje, si se vae filmar amanhã, inflúe na edição do film, e até na publicidade.

Mas no Cinema profissional não é o director quem entra com os dinheiros. E ahi é que o callo aperta...

Muita vez um Mal St. Clair tem que escolher entre ou dar o braço a torcer ao productor ou ser posto no meio da rua. Veja-se o exemplo de tantos... Será preciso andar citando-os?

No Cinema de amadores, tratando-se de uma associação em regra geral fundada por esse mesmo que vae ser o director, a questão muda de figura, porque elle, o director-amador, vae ter mais liberdade para filmar o que quizer; mas, por isso mesmo, é que elle precisa ser o que mais e melhor entenda de Cinema entre o grupo que se formar; é preciso que elle tenha muito bom-senso para escolher a ideia que mais convier, é preciso que tenha muito senso artistico para poder infiltrar no filmzinho um pouquinho de Cinema puro, etc. E ter tudo isto junto em uma mesma pessôa é preciso a gente reconhecer que é um buraco...

A melhor solução é a reunião. A realização dessas conferencias a que já me referi podem solucionar tudo muito satisfactoriamente.

Uma vez formado o club de amadores, uma vez adquirido o material, que deve ser composto de uma camara, um projector, uma camara photographica, uns tres rebatedores, algum vestuario e algum material de publicidade, porque não reunir os membros desse club, sob a presidencia do director-amador e deixal-o pôr em discussão as doze 'questões que compõem justamente o estudo que nós estamos fazendo?

No Better Pictures Club, a que já me venho referindo diversas vezes, o director-amador convoca essas reuniões e submette primeiro á approvação a "idéa" da continuidade a ser realizada.

E' claro que essa "idéa" será discutida por todos, mas, pelo simples facto de ser o director o que deve possuir maior conhecimento da importancia dessa "idéa" no film de amadores, é claro do mesmo modo que são as suas opiniões que devem ser mais discutidas e pesadas por todos.

Depois de approvada a "idéa", o proprio director póde se encarregar de scenarisal-a. E depois de lido o scenario deante de todos os membros do nosso club de amadores, passa-se então á escolha dos interpretes. Mais uma vez entra aqui em larga proporção a importancia da opinião directorial. Fulano diz que a pequena da esquina quer ser a estrella mas que ella não é photogenica, que é melhor a sicrana, etc. E então começam os "tests" para se vêr quem melhor poderá desempenhar o papel de uma Clarisse Bôa, etc.

E então começa a farra...

"E' prohibido tirar um fiapo com a estrellinha".

"Não se permittem as divulgações da ultima".

Depois de pregados esses cartazes no escriptorio, mandam-se fazer um ou dois interiores (o mais simples possivel, só para os primeiros-planos, por exemplo) no marceneiro da esquina, e cobrem-se-nos com o mesmo papel pintado que forra a sala da casa onde se vae tirar o unico verdadeiro interior; já aqui o director não faz muita força. Depois, vem a publicidade, o director dá (algumas, só) suggestões ao chefe da publicidade, e, emquanto elle, o director, anda aos domingos, a manejar o megaphone e o seu operador anda a mover a manivela, o photographo-chefe apanha os "stills" das scenas destinadas á publicidade, e o director manda filmar a scena.

Imaginemos agora a filmagem de uma dessas scenas.

O nosso director-amador conferencia primeiro com o operador:

— Que diaphragma vae você usar?

— O fóco curto com um iris bem apertadinho; veja que lindo dia de sol. Mas o diabo é que o sol está justamente por traz do conjuncto que ficava bem.

E a camara é levada para outro logar.

— Aqui fica bem, não acha você? diz o operad[illegible]-amador.

— Sim, tem r[illegible]ão. Mas ponha a machina nessa direcção e use o diaphragma conforme eu estou dizendo; vou explicar a scena á Dircéa e aos outros. Esta locação está muito bem.

E o nosso director-amador vae e diz aos interpretes:

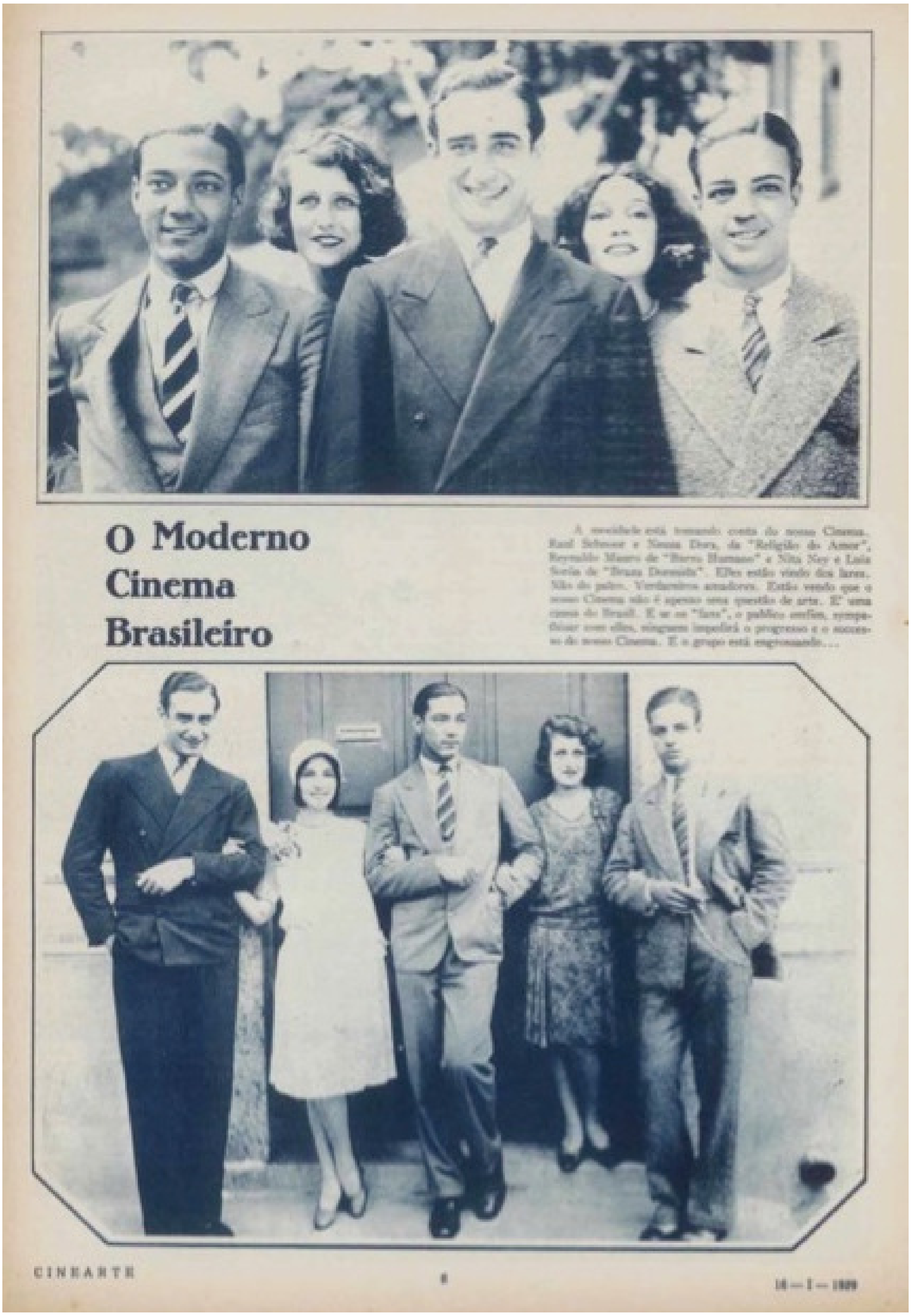
— Olha, Dircéa você entra em campo por este lado, passeando despreoccupadamente, mas com finura, pôse elegante sem pretensão, sem apresentar a idéa de uma namoradeira; emfim: sem dar a idéa de que você é uma melindrosa. Você vem pela alameda, entra em

(Termina no fim do numero)

"BARRO HUMANO", JÁ TÃO FALADO, É TODO FEITO POR AMADORES, AFINAL DE CONTAS

CINEARTE 18 16 — I — 1929

Barro humano como ideal de produção para o cinema amador brasileiro. *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.



O Moderno Cinema Brasileiro

CINEARTE 8 16 — I — 1929

O moderno cinema brasileiro. *Cinearte,* Rio de Janeiro, vol. 3, n. 151, janeiro de 1929.
Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo.

Obedecendo às regras da boa publicidade por meio da divulgação massiva de fotos, aspecto da cultura hollywoodiana repetida em *Cinearte, Barro humano* está impresso nas fotos de filmagem e das atrizes, material que servia como exemplo nas colunas técnicas de Barreto Filho. Todas essas referências aos filmes brasileiros e a forma como eram divulgadas conectavam o cinema nacional ao *modus operandi* norte-americano. A empolgação com o filme nacional, porém, não era fruto de mera ingenuidade, mas parte de uma estratégia de criar, antes de tudo, uma imagem estelar do cinema nacional. O sucesso de público e crítica de *Barro humano* só viria comprovar como o nosso cinema estava no caminho certo: "O Cinema de Amadores, compreendido como eu o compreendo, não é, afinal de contas, mais do que um reflexo do Cinema Profissional. E se no Cinema Profissional as coisas se dão assim, por que não hão de se dar do mesmo modo no Cinema de Amadores?".[55]

O começo de 1929 foi marcado por extremo otimismo e um total de 11 filmes brasileiros produzidos. Dificuldades, no entanto, persistiriam ou se tornariam mais agudas com a chegada do cinema sonoro. Se o entusiasmo quanto ao cinema nacional teve um mínimo respaldo com *Barro humano*, no geral imperava um clima exagerado, uma faceta da publicidade, só que em sinal invertido: "ao invés do cinema brasileiro –que teimava em existir mas não existia– servir à propaganda, esta é que deveria provocar a existência desse cinema".[56]

Nos escritos de Barreto Filho, era forçoso criar uma imagem do nosso cinema e realçar as nossas vantagens em relação aos Estados Unidos, uma tentativa fantasiosa de inverter os sinais da nossa precariedade:

> A cidade do Rio de Janeiro é em tudo superior a Los Angeles para os fins da indústria cinematográfica. A uma hora no máximo do centro da cidade pode-se encontrar a floresta virgem; pode-se encontrar oceano, bahias, ilhas, praias desertas, cidades arrabaldes, enfim: tudo quanto

---

[55] "O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 3. n. 152, janeiro de 1929, p. 18.

[56] GOMES, *op.cit*, p. 343.

> requerem as mais diversas espécies e modalidades de locações. O diretor lá fora tem que se preocupar com as locações. Aqui? Ah, aqui a coisa é outra! E o cinema brasileiro bem sabe disso...[57]

À parte o que era desejo de indústria, em suas críticas aos estabelecimentos que forneciam materiais para amadores, percebemos uma reverberação mais real quanto ao estado das coisas no Rio de Janeiro. Como cronista dessa cena, Barreto Filho descreve seções organizadas nas casas especializadas e as dificuldades encontradas pelos amadores no uso de equipamentos e na qualidade dos materiais disponíveis na cidade.

O papel de cronista e de figura influente na cena amadora é o que marca a próxima coluna "Cinema de Amadores" lançada em 1929. Aos poucos Barreto Filho compartilha notícias de atividades de clubes internacionais e incentiva a criação de associações no Brasil. A campanha pela técnica como ideal civilizatório e mais do que necessário para a constituição de um verdadeiro cinema nacional continua presente na terceira e última coluna assinada pelo redator, mas ela passa a assumir contornos mais reais a partir da interação com amadores em diversos cantos do país.

Incentivados pela troca de informações com o colunista, amadores começam a criar associações e noticiam filmagens. O ideal de produção perpetrado pelo redator passa a assumir forma com as fotos e notícias enviadas. Em meio a mais e mais informações sobre equipamentos, processos de revelação e vocabulário técnico, a troca de correspondências e o anúncio de associações formam um novo capítulo da história do cinema amador no Brasil. Os relatos de filmagem, as dificuldades com a escassez de matéria-prima e os altos custos para a feitura de filmes são narradas em algumas cartas, depoimentos que contrastam com o otimismo dos escritos de Sergio Barreto Filho. Entre a realidade e o sonho, o cinema amador continuará a refletir o desejo de um cinema mais "moderno", um cinema que nega a dura realidade enfrentada por produtores locais e as dificuldades em lidar com um mercado dominado pelo produto estrangeiro.

---

[57] "O desenvolvimento do Cinema de Amadores no nosso país", *Cinearte*, Rio de Janeiro, vol. 04, n. 155, fevereiro de 1929, p. 26.

Referências bibliográficas

AQUINO, Carlos e Alice Gonzaga. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

AQUINO, Lívia. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do autor, 2016.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BLANK, Thaís Continentino. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Tecnologias da Comunicação e Estéticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

CINEARTE. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima "O Malho", 1926-1942. Semanal. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/> [Acesso: 19 de novembro de 2017]

CRETON, Laurent. "L'économie et les marchés de l'amateur". En: *Communications*, 68, 1999, pp. 143-167.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras – 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MORAES, Julio Lucchesi. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques Latines*, n. 79, 2015, pp. 137-153.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e a indústria cultural.* 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PINEL, Vincent. "Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé". En: Kermabon, Jacques (org.). *Pathé: premier empire du cinema.* Paris: Centre George Pompidou, 1994, pp. 196-205.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil.* Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SOUZA, José Inácio de Melo. "Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo". En: *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema.* São Paulo: Linear B, 2005, pp. 175-190.

VELLOSO, Monica Pimenta. "As distintas retóricas do moderno". En: Lins, Vera Claudia de Oliveira y Monica Pimenta Velloso (eds.). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

Banco de dados

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo "Jenny Klabin Segall". Disponível em: <http://www.bjksdigital.meseusegall.org.br> [Acesso:19 de novembro de 2017].

Filmografia Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira/> [Acesso: 19 de novembro de 2017].

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx> [Acesso: 19 de novembro de 2017].

Media History Project. Disponível em: <http://mediahistoryproject.org> [Acesso: 19 de novembro de 2017].

Pathé-Baby Collection. Disponível em: <https://rbsc.princeton.edu/pathebaby/> [Acesso: 19 de novembro de 2017].

Fecha de recepción: 1 de junio de 2017
Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2017

Para citar este artículo:

FOSTER, Lila. "Modernidade à brasileira: ideário moderno e cinema amador na revista ilustrada *Cinearte*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 5-45. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/111> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Lila Foster** é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP com tese intitulada "Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)". Mestre em Imagem e Som pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS) e formada em Filosofia (2005) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Articulando pesquisa histórica e preservação audiovisual, o seu trabalho concentra-se no levantamento da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil. Trabalhou como catalogadora na Cinemateca Brasileira entre 2007 e 2009 e, no primeiro semestre de 2010, participou do programa de estágios em preservação e curadoria audiovisual da Haghefilm Foundation (Amsterdam) sob a orientação de Paolo Cherchi Usai. Como curadora, atuou em festivais como *Curta 8 - Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba, (S8) Mostra de Cinema Periferico* (A Coruña, Espanha), *Mostra de Cinema de Tiradentes* e *Mostra de Cinema de Ouro Preto*. E-mail: lilafoster@gmail.com

Rafael Bermúdez Zataraín y el *Magazine Fílmico*

Ángel Miquel[*]

Resumen: Entre 1926 y 1929 aparecieron 39 números del *Magazine Fílmico*, el primer suplemento de varias páginas dedicado por entero al cine publicado en la Ciudad de México. Orientado fundamentalmente a la difusión de los principales estrenos de películas norteamericanas, también se hizo en él propaganda de las estrellas mexicanas en Hollywood y aparecieron en sus páginas las "Memorias cinematográficas" de Rafael Bermúdez Zataraín, un documento de gran importancia para conocer el desarrollo de la exhibición y la cultura cinematográfica en México entre 1909 y 1915. En este artículo se da cuenta de esas y otras propuestas del suplemento, situándolas en el contexto de las secciones culturales de los diarios y otras publicaciones no seriadas que ofrecían información fílmica en la misma época.

Palabras clave: revistas de cine, periodistas cinematográficos, ciudad de México, estrellas mexicanas

Rafael Bermúdez Zataraín and the *Magazine Fílmico*

Abstract: Between 1926 and 1929 there were 39 issues of *Magazine Fílmico*, the first multi-page supplement exclusively covering cinema in Mexico City. It focused primarily on big US releases, as well as Hollywood's Mexican stars, and featured the "Cinematographic memories" of Rafael Bermúdez Zataraín, an authoritative document examining developments in cinematographic culture and screenings in Mexico between 1909 and 1915. This article explores these and other proposals of the supplement, placing them in the context of the cultural sections of dailies and other non-serial publications containing information on the movie industry during this period.

Keywords: cinema magazines, movie reviewers, Mexico City, Mexican stardom

Rafael Bermúdez Zataraín e o *Magazine Fílmico*

Resumo: Entre 1926 e 1929 apareceram 39 números de *Magazine Fílmico*, o primeiro suplemento de várias páginas dedicado inteiramente ao cinema no Cidade do México. Orientado fundamentalmente à difusão das principais estreias americanas, também faziam propaganda das estreias mexicanas em Hollywood e publicaram em suas páginas as "Memórias cinematográficas" de Rafael Bermúdez Zataraín, um documento de grande importância para conhecer o desenvolvimento da exibição e da cultura cinematográficas no México entre 1909 e 1915. Esta nota descreve essas e outras propostas do suplemento, situando-as no contexto das seções culturais dos jornais e outras publicações não periódicas que ofereciam informação fílmica na mesma época

Palavras chave:. revistas de cinema, jornalistas cinematográficos, cidade do México, estrelas mexicanas

La publicación y su entorno

Rotográfico. El Semanario de Actualidad comenzó a aparecer el miércoles 10 de febrero de 1926, agregándose al conjunto de publicaciones de la Compañía Periodística Nacional que integraban hasta entonces el diario matutino *El Universal*, el vespertino *El Universal Gráfico* y los semanarios *El Universal Ilustrado* y *Toros y Deportes*. Esta empresa, cuyo gerente era Miguel Lanz Duret, tenía su sede en la Ciudad de México pero sus periódicos y revistas alcanzaban distribución nacional. En los años veinte sólo la igualaba en tiraje, difusión e influencia el consorcio periodístico rival que editaba el diario *Excelsior* y los semanarios *Revista de Revistas* y *Jueves de Excelsior*. Los dos grupos surgieron después de la etapa armada del movimiento político-social conocido como la Revolución (1910-1916), con el propósito de crear una prensa moderna, civilista e independiente de los poderes gubernamentales; ambos introdujeron a México el rotograbado, uno de los principales desarrollos de la época en las artes gráficas.[1]

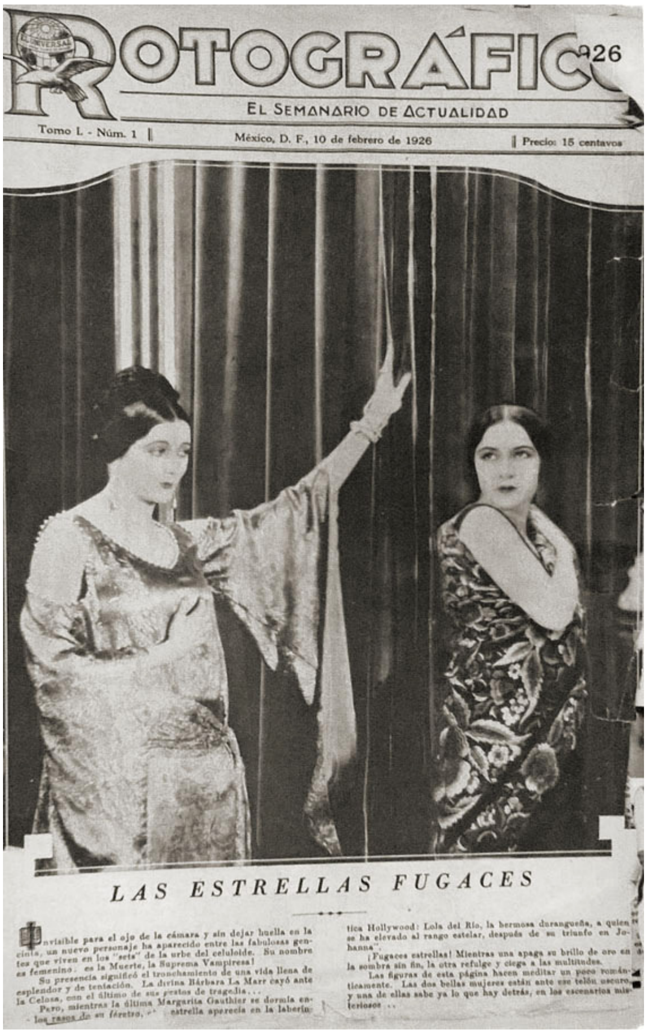
Dirigido por Samuel Ruiz Cabañas, *Rotográfico* era un semanario tamaño tabloide (11 por 17 pulgadas) impreso a una sola tinta. Dedicado sobre todo a la reseña de espectáculos y actividades sociales, basaba su oferta en una abundante reproducción de fotografías. En el texto programático del primer número se leía:

> En este semanario "gráfico", es decir de información fundamentalmente objetiva, concederemos un valor limitado a las palabras (…)
>
> Al periódico de antaño totalmente tipográfico, se sumó la reproducción mecánica de las imágenes, y vino el periódico "ilustrado". El progreso industrial ha llevado a un perfeccionamiento continuo en la misión educativa y social del periódico (…), convirtiéndola gracias al fotograbado, al cromograbado, al procedimiento tricrómico y al "rotograbado" en una escuela y en un arte bello. (…)
>
> Nosotros vamos a hacer un semanario especializado para la difusión de "lo gráfico" (…) Este será un periódico que tienda al deleite y al interés "por los ojos", ya que aún existen muchas cosas bellas que pueden contemplarse con un inagotable gozo estético.[2]

---

[1] Véase MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. México: Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 41-44.

[2] "Sólo un preliminar". *Rotográfico*, 10 de febrero de 1926, p. 4.



ROTOGRÁFIC 926

EL SEMANARIO DE ACTUALIDAD

Tomo I. - Núm. 1 | México, D. F., 10 de febrero de 1926 | Precio: 15 centavos

LAS ESTRELLAS FUGACES

Invisible para el ojo de la cámara y sin dejar huella en la cinta, un nuevo personaje ha aparecido entre las fabulosas gentes que viven en los "sets" de la urbe del celuloide. Su nombre es femenino: es la Muerte, la Suprema Vampiresa!

Su presencia significó el tronchamiento de una vida llena de esplendor y de tentación. La divina Bárbara La Marr cayó ante la Celosa, con el último de sus gestos de tragedia...

Pero, mientras la última Margarita Gauthier se dormía en los rasos de su féretro, [illegible] estrella aparecía en la laberíntica Hollywood: Lola del Río, la hermosa durangueña, a quien se ha elevado al rango estelar, después de su triunfo en Johanna".

¡Fugaces estrellas! Mientras una apaga su brillo de oro en la sombra sin fin, la otra refulge y ciega a las multitudes.

Las figuras de esta página hacen meditar un poco románticamente. Las dos bellas mujeres están ante ese telón oscuro, y una de ellas sabe ya lo que hay detrás, en los escenarios misteriosos...

Rotográfico, 10 de febrero de 1926, p. 3.

Algunas de esas cosas pertenecían al ámbito del cine y ya en los primeros números de la revista se reprodujeron fotos publicitarias de estrellas norteamericanas y notas sobre mexicanos en Hollywood.[3] Por otro lado, el crítico Marco Aurelio Galindo fue contratado para escribir, en la columna "La película que vale", acerca de las cintas que en su opinión merecían un sitio distinguido en la historia del séptimo arte.[4] En otra etapa del semanario la periodista Cube Bonifant, bajo el seudónimo de "Aurea Stella", escribió sobre actrices norteamericanas en la columna "Correcciones al rouge".[5] Muchas portadas de *Rotográfico* fueron ilustradas con imágenes de estrellas.

Este interés del semanario condujo pronto a una "Sección de cines", constituida por doce páginas y en la que aparecieron textos publicitarios, anuncios de estrenos y fotos de actrices de Hollywood.[6] Cuando esta sección monográfica volvió a aparecer, ahora con ocho páginas y titulada "El cine en México", incluyó, además de lo anterior, notas ilustradas sobre dos películas mexicanas.[7] Un mes después, la misma sección salió con un título que resultaría definitivo, *Magazine Fílmico*; junto a éste se revelaba que estaba dirigida por R. Bermúdez Z.[8]

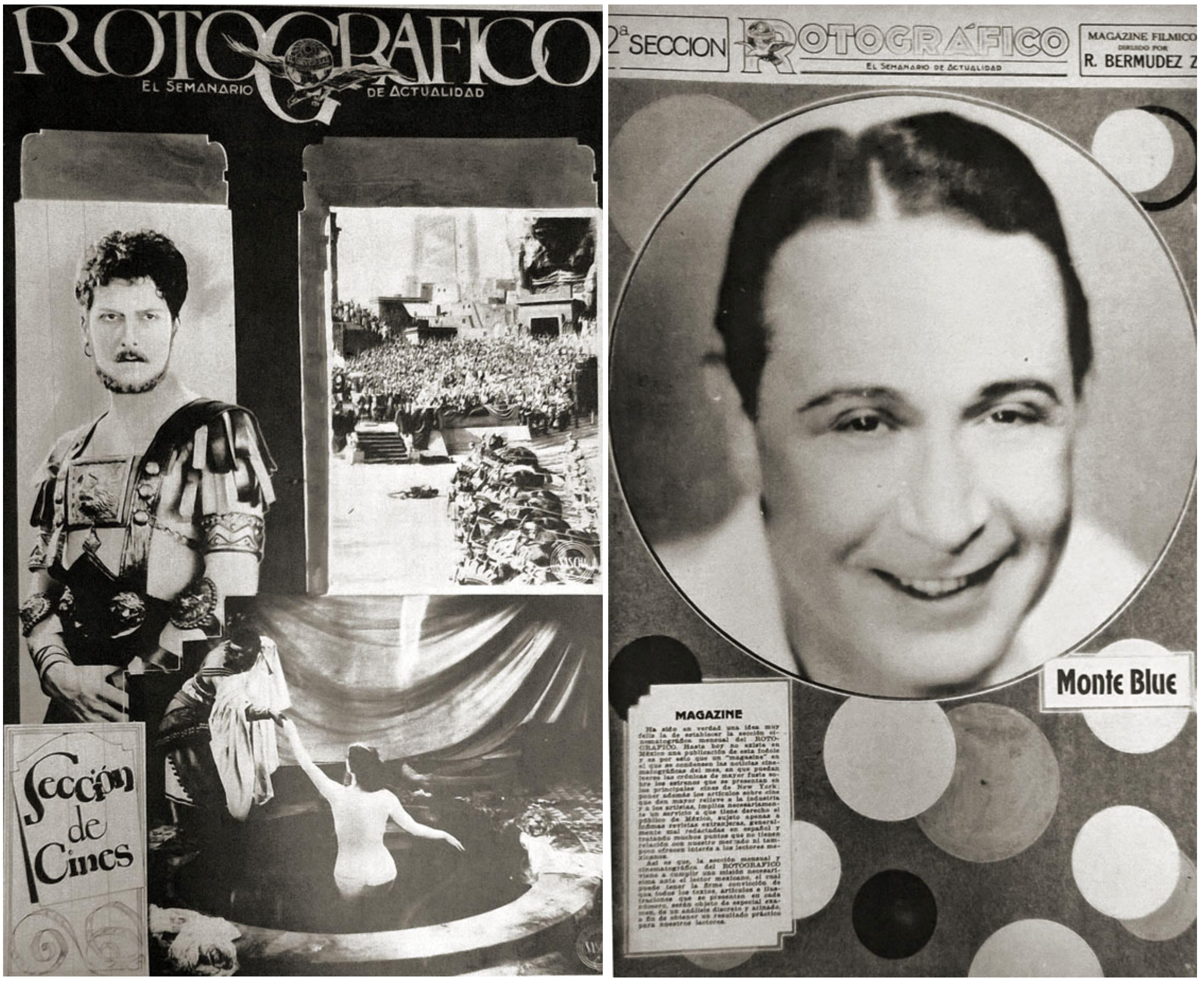
---

[3] Por ejemplo AGALL, Maurice. "Cámaras y pantallas. La futura estrella mexicana". *Rotográfico,* 10 de febrero de 1926, p. 2. Imágenes de Dolores del Río aparecieron en este mismo número y en la portada del 17 de marzo de 1926.

[4] Con buen juicio, el periodista distinguió en esta serie, por ejemplo, a *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1923-1924), *Fiebre de oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925) y *Avaricia* (*Greed,* Eric von Stroheim, 1924). GALINDO, Marco Aurelio. "La película que vale". *Rotográfico,* 24 de marzo (p. 7), 31 de marzo (p. 7) y 19 de mayo de 1926 (p. 6), respectivamente.

[5] Las colaboraciones de la periodista para esta columna se dieron en 1929. Sobre Galindo y Bonifant véase MIQUEL, *op .cit.*, pp. 116-124 y 181-186.

[6] *Rotográfico*, "Sección de cines", 24 de marzo de 1926.


ROTOGRAFICO
EL SEMANARIO DE ACTUALIDAD
Sección de Cines
2ª SECCION
ROTOGRÁFICO
EL SEMANARIO DE ACTUALIDAD
MAGAZINE FILMICO DIRIGIDO POR R. BERMUDEZ Z
Monte Blue
MAGAZINE

Izq.: *Rotográfico*, "Sección de Cines", 24 de marzo de 1926, p. 1. Der: *Rotográfico*, *Magazine Fílmico*, 26 de mayo de 1926, p. 1.

Rafael Bermúdez Zataraín (1896-1934) tenía un conocimiento diverso y profundo de las prácticas del cine. De niño fue contratado para redactar los programas de un salón que proyectaba películas en su ciudad natal, Durango, capital del estado norteño del mismo nombre. Tiempo después, habiéndose trasladado con su familia a la Ciudad de México, fue traductor de intertítulos, argumentista, redactor y dibujante de anuncios publicitarios, distribuidor de películas, fugaz propietario de un cine e incluso director de una cinta: *María* (1918), adaptación de la novela del colombiano Jorge Isaacs. Este conocimiento resultó un factor fundamental en la calidad de sus notas cuando optó por el periodismo, pues pudo escribir no sólo sobre películas y estrellas, como hacía la mayor parte de sus colegas, sino también acerca de la importancia de la publicidad, las características requeridas en los buenos salones, las tendencias del comercio cinematográfico y otros temas.[9]

---

[7] *Rotográfico*, "El cine en México", 28 de abril de 1926, pp. 7 y 8.

[8] *Rotográfico*, *Magazine Fílmico*, 26 de mayo de 1926, p. 1.

Ramón
nuestro red
Bermúdez Z
en escenari
la película
Entre Nar
de Blasco
en el Stud
Culver C

Ramón Novarro y Rafael Bermúdez Zataraín. *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 26 de mayo de 1926, p. 3.

Entre 1919 y 1934 aparecieron numerosísimos textos de Bermúdez, firmados con su nombre o sus seudónimos de *El caballero Etzel, El bachiller Fradique, Fradique Mendes, Fray Candil, David Wark, El Conde Mérida* y *R. Bezeta* en publicaciones como *El Heraldo, El Universal, El Universal Ilustrado, Zig-Zag, Diversiones* y *La Afición,* además, claro, de *Rotográfico*. En julio de 1952, su colega José María Sánchez García escribió que el duranguense "logró cimentar la profesión que hoy lucrativamente cultivamos no pocos", por lo que "todos los especializados en esta rama del periodismo debiéramos levantar(le) un monumento en señal de gratitud”.[10] Es posible, de hecho, que Bermúdez fuera de los primeros que vivieron al menos por periodos de escribir sobre el séptimo arte en México. Una de sus aportaciones a este campo fue la utilización de una terminología especializada para analizar las cintas;[11] otra, el seguimiento puntual de la carrera de su paisano duranguense Ramón Novarro, el primer mexicano que alcanzó el estrellato en Hollywood; y una más, el lanzamiento de la primera publicación de cine que se mantuvo de manera permanente en la capital del país. Los únicos antecedentes de esa empresa habían sido las efímeras *El Cine* (un número) y *Semana Cinematográfica* (dos números), publicadas en la Ciudad de México en 1916.[12] De mayor trayectoria fue *Revista del Cinema*, aparecida en 1916 y 1917, aunque su circulación estuvo restringida a la ciudad donde se publicaba, Mérida, en el estado de Yucatán, y por otra parte tenía una orientación editorial que no se limitaba al cine.[13]

---

[9] Véanse por ejemplo sus notas "El anuncio como base indispensable del éxito" y "La bancarrota del cine". *El Universal,* 6 de marzo y 24 de noviembre de 1924, respectivamente. Entre enero y marzo de 1926 Bermúdez hizo un viaje para estudiar las estrategias comerciales de los cines de primera categoría de algunas ciudades de Estados Unidos. Véase MIQUEL, *op. cit.*, pp. 170-171.

En la presentación del *Magazine Fílmico*, su director decía:

> Ha sido en verdad una idea muy feliz la de establecer la sección cinematográfica mensual del *Rotográfico*. Hasta hoy no existe en México una publicación de esta índole y es por esto que un “magazine” en el que se condensen las noticias cinematográficas del mes, en el que puedan leerse las crónicas de mayor fuste sobre los estrenos que se presentan en los principales cines de New York (y) además los artículos sobre cine que den mayor relieve a la industria y a los artistas, implica necesariamente un servicio a que tiene derecho el público de México, sujeto apenas a ínfimas revisas extranjeras, generalmente mal redactadas en español y tratando

---

[10] SÁNCHEZ GARCÍA, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Prólogo de Francisco Martín Peredo Castro. Compilación, introducción e índices de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, pp. 97-98.

[11] Véase MIQUEL, *op. cit.*, pp. 125-130.

[12] MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, p. 241. No parecen conservarse ejemplares de ninguna de las dos revistas en colecciones públicas. Por otra parte, el fichero de la Hemeroteca Nacional de México registra la existencia de *La Gaceta del Espectador. El único gran periódico cinematográfico y teatral de la República* (1928), que no he podido consultar por su mal estado de conservación.

[13] Véase SERNA, Laura Isabel. “*Revista del Cinema:* Silent Cinema in Yucatán”, *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 1-29. Allí se lee que aunque enfocada en el cine, la publicación “ran ads for everything from department stores, furniture, and beauty products to machinery and beer. It also included regular reporting and features on issues of interest to women (beauty, fashion, morality, etc.), baseball, literature, the activities of boy scouts, and the social lives of friends and colleagues of the magazine´s staff”, p. 8.

> muchos puntos que no tienen relación con nuestro mercado ni tampoco ofrecen interés a los lectores mexicanos.
>
> Así es que la sección mensual y cinematográfica del *Rotográfico* viene a cumplir una misión necesarísima ante el lector mexicano, el cual puede tener la firme convicción de que todos los textos, artículos e ilustraciones que se presenten en cada número, serán objeto de especial examen, de un análisis discreto y atinado...[14]

Bermúdez exageraba diciendo que los cinéfilos locales estaban atenidos únicamente al consumo de "ínfimas revistas extranjeras", pues otras publicaciones locales llevaban ya varios años dedicando atención al arte de la pantalla. Carlos Noriega Hope y Antonio J. Olea habían lanzado al inicio de la década de los veinte sendas páginas cinematográficas de aparición semanal en los diarios *El Universal* y *El Heraldo*, y el primero había convertido las colaboraciones sobre cine –que en ocasiones rebasaban la crítica y la propaganda para volcarse hacia el ensayo, el cuento o la poesía– en uno de los principales atractivos de *El Universal Ilustrado*, semanario de espectáculos dirigido por él. Puede afirmarse que esas tres publicaciones fueron las que difundieron ampliamente por primera vez la cultura cinematográfica en el país y las que acostumbraron a los lectores a disponer de una orientación crítica permanente acerca de las cintas exhibidas, así como de información e imágenes de los intérpretes, siguiendo los mecanismos promocionales del sistema de estrellas.[15] Sin embargo Bermúdez tenía razón al afirmar que no había aún una publicación periódica local sólo dedicada a, como había propuesto Marco Aurelio Galindo en una frase muy reproducida en la época, "este pequeño arte que tanto amamos".

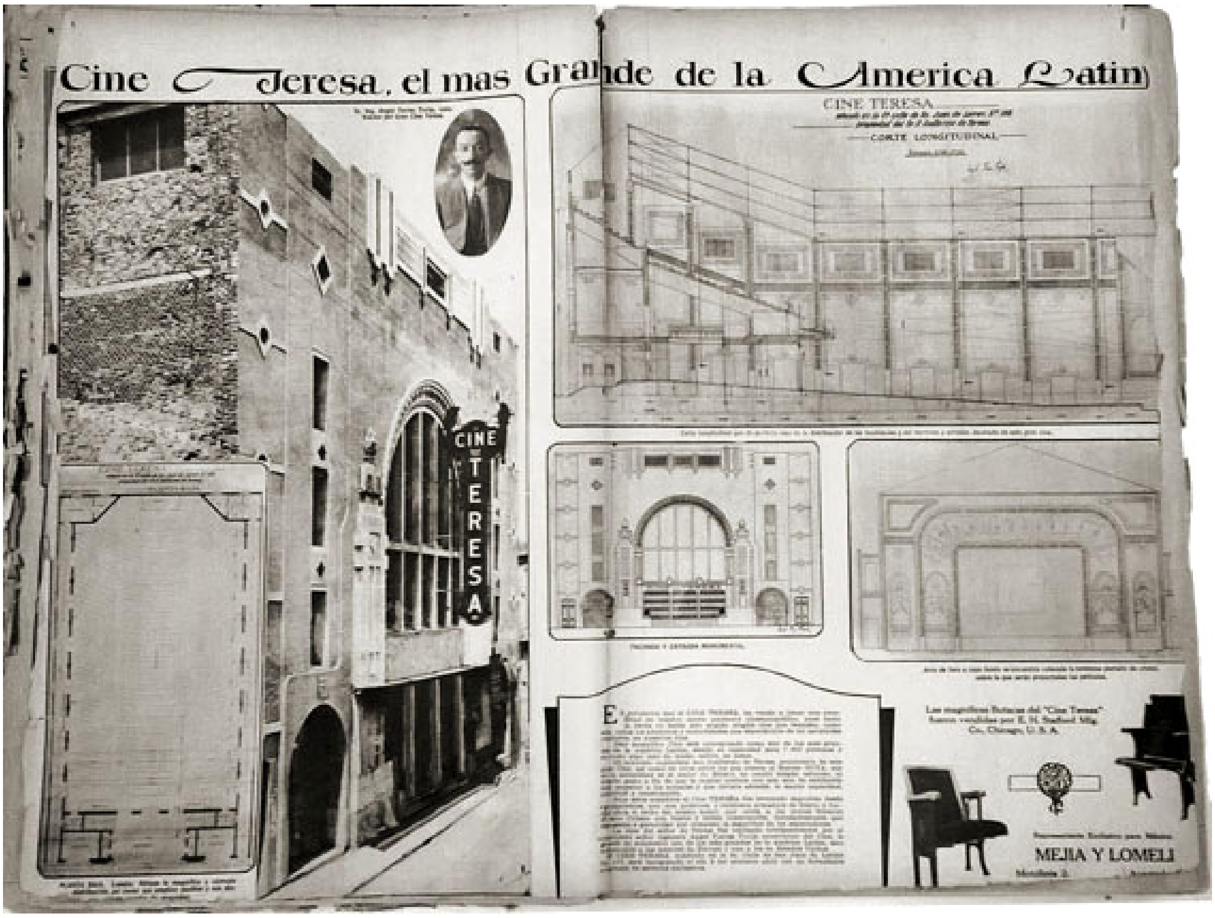
A partir de septiembre de 1927 el *Magazine Fílmico* fue definido, de manera específica, con el subtítulo "Suplemento mensual de la industria cinematográfica".[16] En la publicación se incluyeron notas sobre algunas cintas locales, pero con ese añadido no se hacía referencia a la esfera de la producción, que en esa época existía de forma muy limitada en el país. El término *industria cinematográfica* hacía más bien referencia a la distribución, y de hecho es muy probable que el *Magazine Fílmico* se mantuviera gracias a las aportaciones económicas de las distribuidoras norteamericanas, que en cada número hacían publicar abundantes anuncios de sus casas, y notas y fotos de las películas que promovían.[17] Finalmente, en el suplemento también se atendió a la esfera de la exhibición con sugerencias concretas a los empresarios para contratar películas de calidad[18] y con reportajes sobre cines locales como el Teresa, el Isabel, el Imperial y el Granat.

---

[14] "Magazine". *Rotográfico, Magazine Fílmico*, 26 de mayo de 1926, p. 1.

[15] Véase MIQUEL, *op. cit.*, pp. 75-81 y 97-100.

[16] "El cine en México". *Rotográfico*, 28 de abril de 1926, pp. 7 y 8.



Cine Teresa, el mas Grande de la America Latin

CINE TERESA

CORTE LONGITUDINAL

MEJIA Y LOMELI

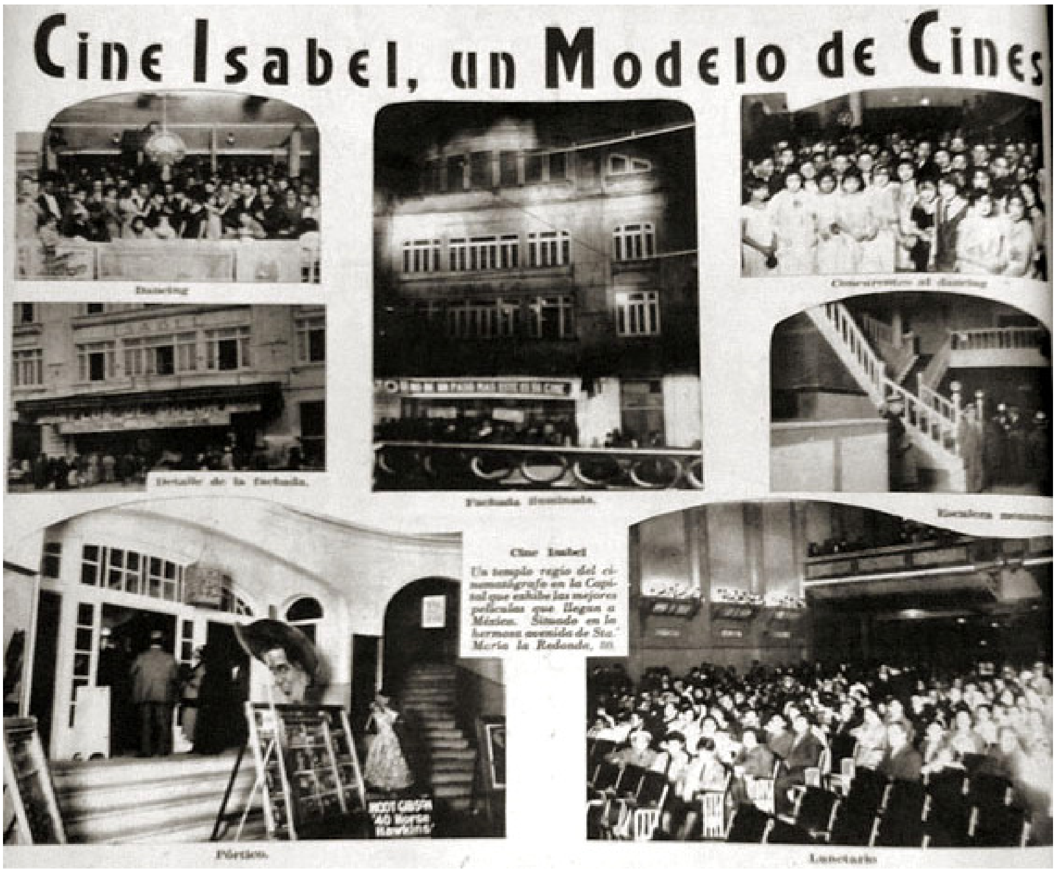
CINE
TERESA

Rotográfico, Magazine Fílmico, 31 de marzo, pp. 4-5.

---

[17] Una notable excepción a esta regla fue la propaganda de la Sovkino, distribuidora de las películas soviéticas en México, que apareció en *Rotográfico, Magazine Fílmico*, en abril, mayo y agosto de 1927. Sobre la recepción de estas cintas por los periodistas locales véase DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional, 2014.

[18] "Nuestro 'Magazine Fílmico' será sin duda un estimulante no solamente para el lector (...) sino también para el exhibidor, que por lo general se encuentra desorientado con respecto de las actividades peliculeras del extranjero". "El momento actual". *Rotográfico, Magazine Fílmico*, año I, n. 4, 23 de junio de 1926, p. 1.

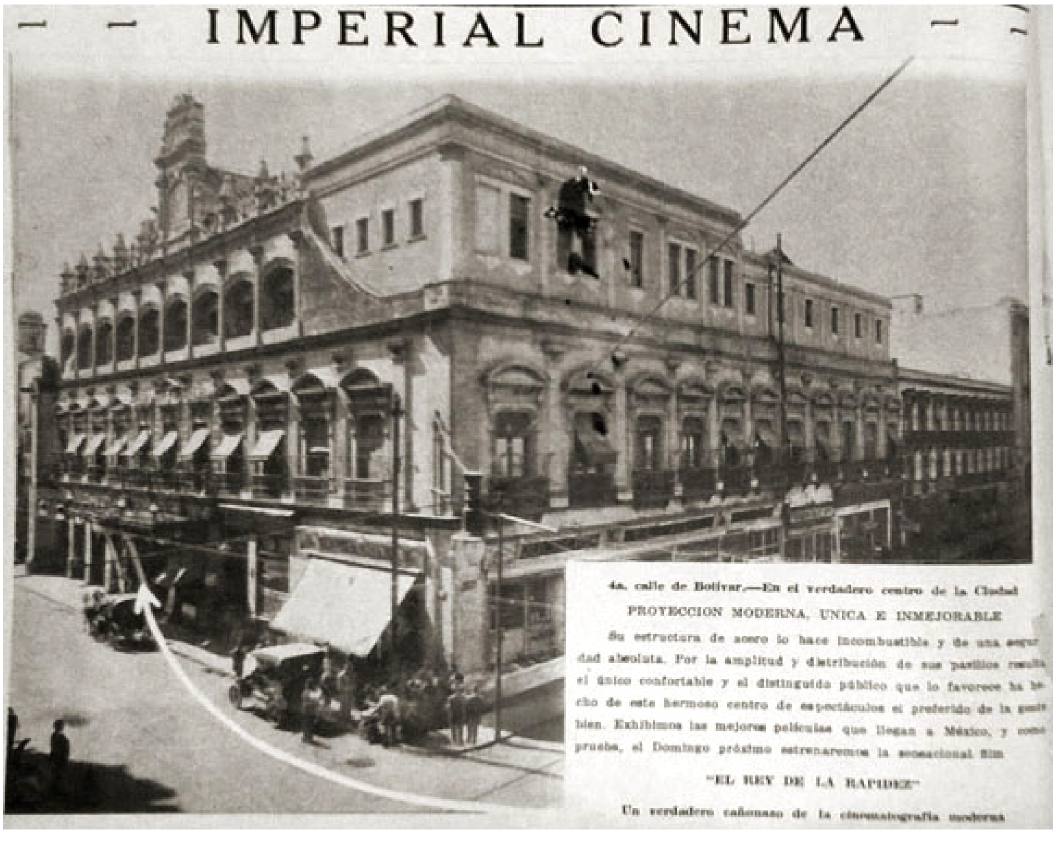


Cine Isabel, un Modelo de Cines

Cine Isabel

Un templo regio del cinematógrafo en la Capital que exhibe las mejores películas que llegan a México. Situado en la hermosa avenida de Sta. María la Redonda, 80.

Dancing
Concurrentes al dancing
Detalle de la fachada.
Fachada iluminada.
Escalera
Pórtico.
Lunetario
HOOT GIBSON
Hawkins



IMPERIAL CINEMA

4a. calle de Bolívar.—En el verdadero centro de la Ciudad

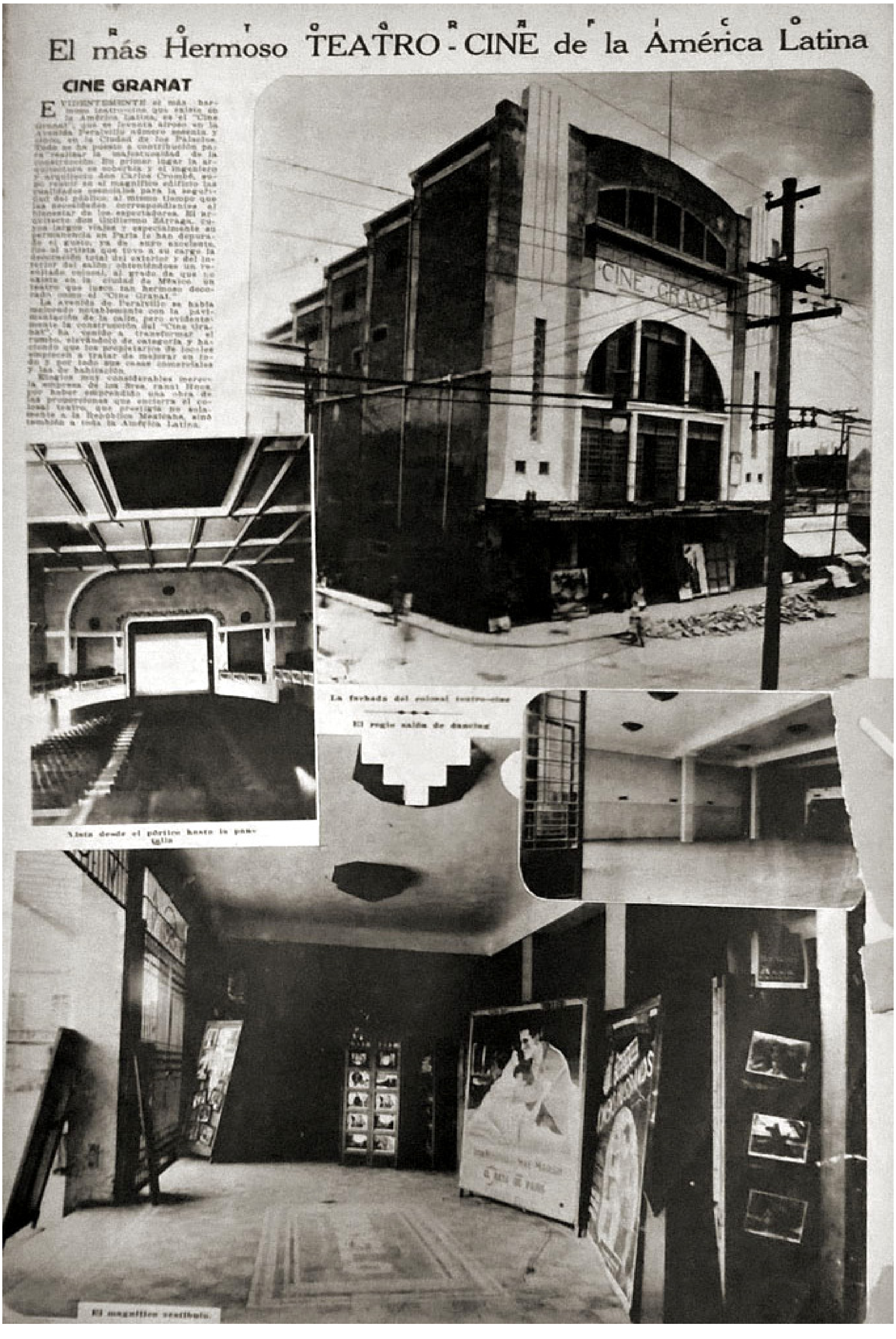
PROYECCION MODERNA, UNICA E INMEJORABLE

Su estructura de acero lo hace incombustible y de una seguridad absoluta. Por la amplitud y distribución de sus pasillos resulta el único confortable y el distinguido público que lo favorece ha hecho de este hermoso centro de espectáculos el preferido de la gente bien. Exhibimos las mejores películas que llegan a México, y como prueba, el Domingo próximo estrenaremos la sensacional film

"EL REY DE LA RAPIDEZ"

Un verdadero cañonazo de la cinematografía moderna

Arriba: *Rotográfico*, *Magazine Fílmico*, 28 de abril, p. 7. Abajo: *Rotográfico*, *Magazine Fílmico*, 26 de mayo, p. 14.



ROTOGRÁFICO

El más Hermoso TEATRO - CINE de la América Latina

CINE GRANAT

La fachada del colosal teatro-cine

El regio salón de dancing

Vista desde el pórtico hasta la pantalla

El magnífico vestíbulo.

Rotográfico, *Magazine Fílmico*, 23 de junio de 1926, p. 13.

Con una extensión variable de entre 8 y 16 páginas, el *Magazine Fílmico* publicó 28 entregas en numeración corrida hasta septiembre de 1928 (por cierto, esa secuencia consideraba las dos secciones previas de *Rotográfico* dedicadas al séptimo arte con otros títulos, lo que indica que éstas también habían sido preparadas por Bermúdez).[19] A partir de octubre de ese año salieron 11 números más, sin fecha ni otros datos, para hacer 39 en total.[20] El suplemento desapareció cuando *Rotográfico* dejó de imprimirse, en la tercera semana de agosto de 1929.

Memorias cinematográficas

Lupe Vélez
Magazine Fílmico
Suplemento de la Industria Cinematográfica en
ROTOGRAFICO

Rotográfico, Magazine Fílmico, 31 de octubre de 1928, portada.

Los principales colaboradores locales del *Magazine Fílmico* fueron el propio director y Cube Bonifant, mientras que Alejandro Aragón, Adolfo Peimbert, Rodrigo de Ampudia y Carlos de Nájera fungieron como corresponsales más o menos permanentes en Los Ángeles. Centrada en dar cuenta del lanzamiento de las principales películas de la época en Estados Unidos y en México, la publicación también promovió a los mexicanos en Hollywood, tanto a los que tenían una carrera estelar establecida (Dolores del Río, Ramón Novarro, Lupe Vélez), como a quienes iniciaban su trayectoria (Lupita Tovar, Lygia de Golconda y otros que no prosperaron en sus empeños). Pero su aportación más destacada fue sin duda la publicación por entregas de las "Memorias cinematográficas" de Bermúdez, en las que el periodista hizo una recreación de sus experiencias como espectador entre 1909 y 1915, es decir, en el periodo formativo personal en el que suele establecerse la cinefilia (Bermúdez, nacido en 1896, estaba entonces en la adolescencia).

---

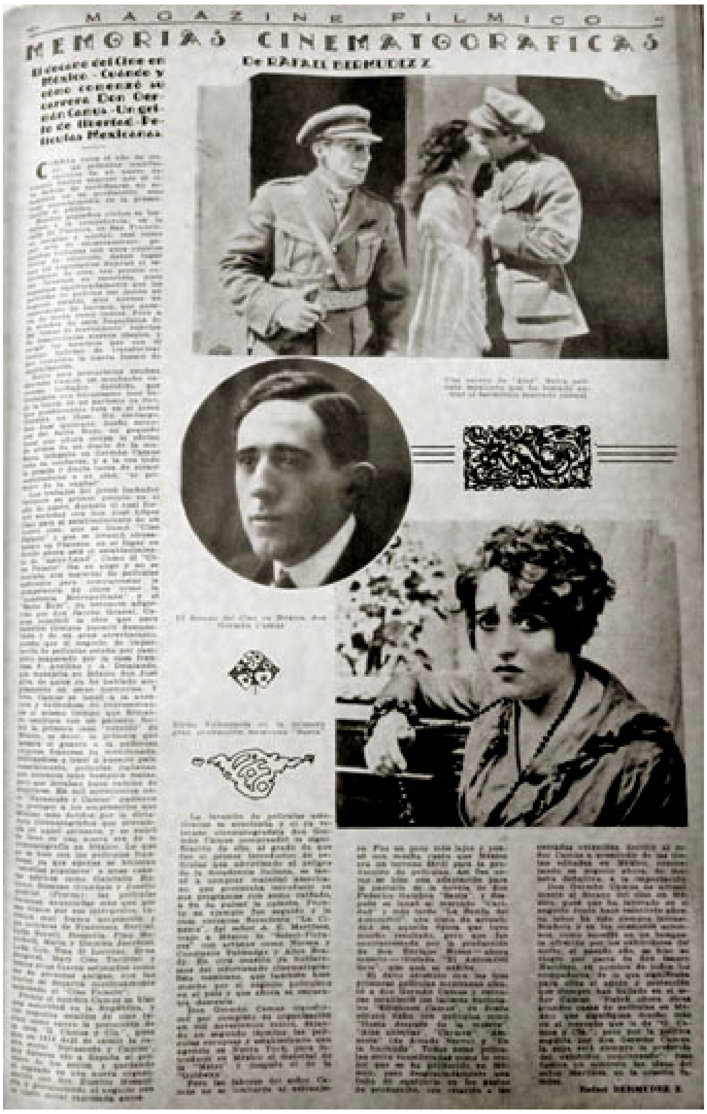
[19] Véase la lista de entregas, al final de este texto.

[20] La colección consultada en la Hemeroteca Nacional de México está encuadernada en un solo volumen, pero los ejemplares sin datos no guardan una secuencia y están mezclados con otras publicaciones, lo que hace imposible establecer sus fechas de aparición precisas.

MAGAZINE FILMICO
Suplemento Mensual de la Industria Cinematográfica en
"ROTOGRÁFICO"
AÑO III
NUM.17
Nuestra compatriota Raquel Torres que ha vencido en Hollywood en toda línea, al grado de que será la primera actriz de Ramón Navarro en próxima edición
MAGAZINE FILMICO
Suplemento Mensual de la Industria Cinematográfica en
"ROTOGRÁFICO"
AÑO II
NUM.13
DOLORES DEL RIO
en
"RAMONA"
con Warner Baxter
(FOTO. ARTISTAS UNIDOS)

Izq: *Rotográfico, Magazine Fílmico*, 5 de septiembre de 1928, portada. Der: *Rotográfico, Magazine Fílmico*, 9 de mayo de 1928, portada.

En realidad esas memorias tienen dos grandes temas: uno, el de la recreación de los cines de la Ciudad de México a los que el joven espectador asistía, y otro, el de las películas que veía en ellos. Naturalmente, la erudición del autor lo llevaba a hacer largas digresiones relativas a las vidas y las obras de las personalidades asociadas tanto a los espacios de exhibición como a las obras proyectadas. Y así, en el primer caso, el periodista relacionaba la Academia Metropolitana con la trayectoria profesional de sus propietarios, los hermanos Alva, el Cine Club con la de Jorge Alcalde y el Cine Palacio con la de Germán Camus, estableciendo de esta manera, además del registro arquitectónico y urbano de cines ya desaparecidos, el perfil comercial de las empresas que los regenteaban. Acompañadas por fotos, stills y otros materiales gráficos, las notas resultan por eso de gran interés para la historia del cine mexicano de ese periodo.[21]



MAGAZINE FILMICO

MEMORIAS CINEMATOGRAFICAS

De RAFAEL BERMUDEZ Z.

Rotográfico, Magazine Fílmico, 1 de agosto de 1928, p. 7. Arriba, still de *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921); en medio, el empresario Germán Camus; abajo, la actriz Elena Sánchez Valenzuela.

En cuanto al otro tema, Bermúdez hacía énfasis en haber sido seducido por "el arte" del cine europeo. Y con eso se refería, por un lado, a la mejora en los contenidos propiciada por la incorporación a las películas de historias basadas en obras literarias, como ocurrió en *Los miserables* (*Les misérables,* Albert Capellani, 1912) y *Quo Vadis?* (*Quo Vadis?,* Enrico Guazzoni, 1913) y, por otro lado, a las propuestas formales ligadas al desarrollo de las figuras protagónicas que más adelante se conocerían como "estrellas". Entre éstas, Bermúdez recordó desde las primeras luminarias de la comedia en el cine francés, Mistinguett, Prince y Max Linder, quienes aparecieron en cintas cortas el segundo y tercer lustro del siglo, hasta las divas lanzadas por los largometrajes franceses, italianos y daneses poco antes de la Primera Guerra Mundial: Susana Grandais, Gabriela Robinne, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Asta Nielsen. Ligados a los nombres de estos intérpretes, el periodista diseminó una enorme cantidad de información, relativa a sus trabajos, relaciones y destinos.

---

[21] Véase Rafael Bermúdez Zataraín. "Memorias cinematográficas". *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 6 de julio de 1927, p. 10 (sobre los Alva); 7 de septiembre de 1927, p. 6 (sobre Alcalde); 1 de agosto de 1928, p. 7 (sobre Camus).

Sólo eventualmente aludió Bermúdez a películas norteamericanas, pues éstas eran, en el periodo recordado y de acuerdo con su testimonio, "perfectamente impopulares, al grado de que en ciertas ocasiones tenían que suprimirse de los programas (...) especialmente aquellas de la marca Vitagraph".[22] Este rasgo de la exhibición en la Ciudad de México, que en principio podría parecer extraño dada su relativa cercanía geográfica con los centros productores norteamericanos, es confirmado por la casi absoluta ausencia de notas periodísticas relativas a cintas de esa procedencia hasta 1916. A partir de este año, ya no cubierto por las memorias de Bermúdez, Jacobo Granat y otros empresarios pusieron en sus salones cintas norteamericanas que se volverían muy populares, entre ellas algunas estelarizadas por Charlie Chaplin.[23] Y de ahí en adelante comenzó a producirse el desplazamiento irreversible de las producciones europeas en favor de las de Hollywood. En cualquier caso, uno de los principales propósitos del memorioso periodista fue reivindicar el recuerdo de aquéllas. En su última entrega escribió: "pasarán años y más años y el incremento de las películas tendrá su más firme asiento en Estados Unidos, pero nunca podrá olvidarse que fueron los europeos (...) los que fundaron el arte cinematográfico".[24]

---

[22] Rafael Bermúdez Zataraín. "Memorias cinematográficas". *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 14 de marzo de 1928, p. 11.

[23] Véase MIQUEL, Ángel. "A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture." En: *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 85-87.

[24] Rafael Bermúdez Zataraín. "Memorias cinematográficas". *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 7 de agosto de 1929, p. 2. La frase terminaba así: "no obstante las voluminosas documentaciones de los Terry Ramsaye y de otros no menos autorizados", quienes hacían radicar la evolución del cine en desarrollos norteamericanos.

Las "Memorias cinematográficas" comenzaron a aparecer en el número del *Magazine Fílmico* correspondiente a febrero de 1927 y sus entregas se alargaron ininterrumpidamente por 21 números, hasta diciembre de 1928. Después de unos meses en que no aparecieron, se publicó la entrega que cerraba la serie en agosto de 1929, también el último número de la publicación. Hasta la fecha no han sido recogidas en libro.[25]

Las películas mexicanas y el registro de la transición del mudo al sonoro

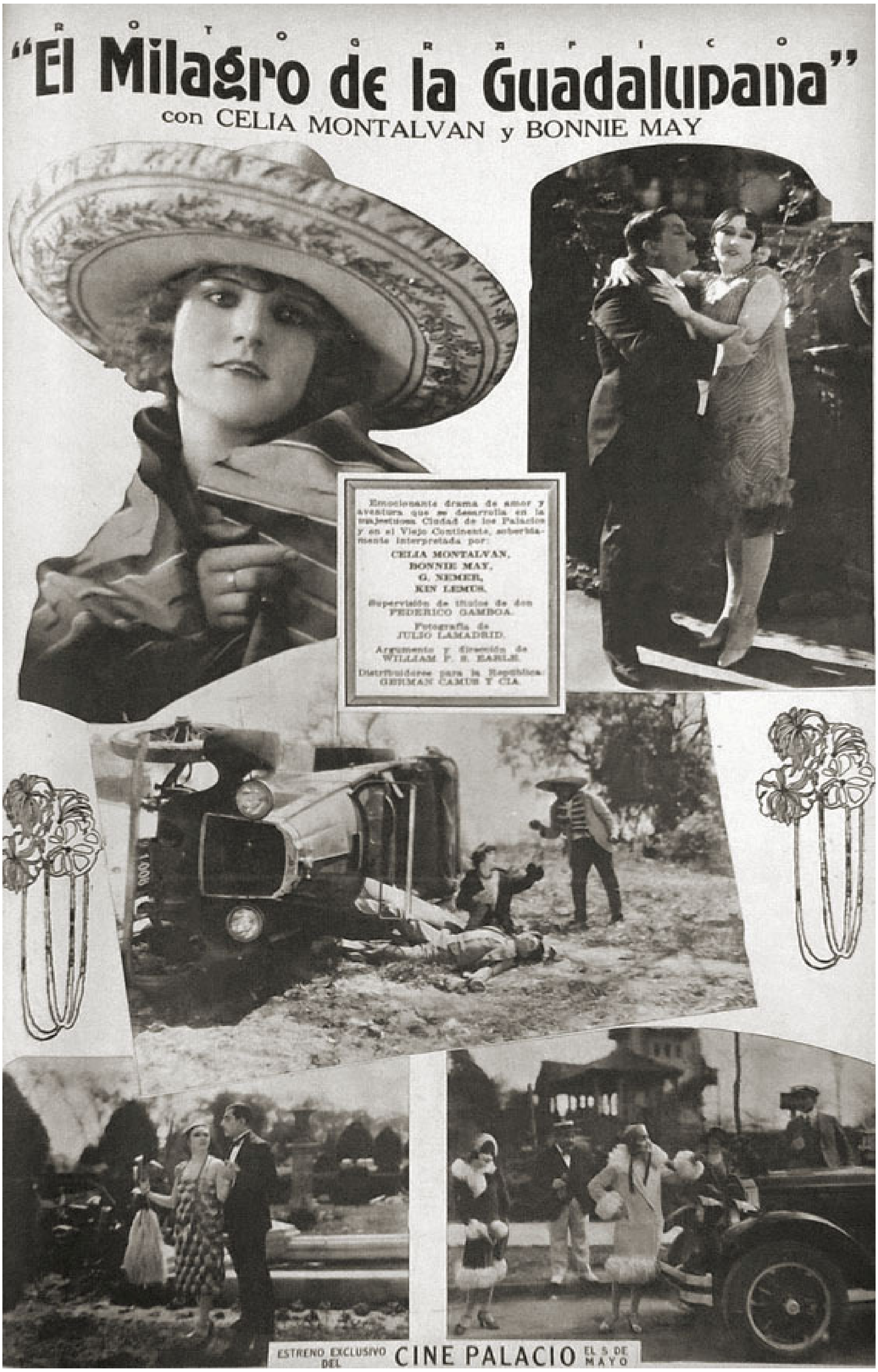
El *Magazine Fílmico,* publicado entre 1926 y 1929, cubrió los dos principales acontecimientos ocurridos en la Ciudad de México en el periodo postrero del cine mudo. Uno de ellos tuvo que ver con la paulatina desaparición de las películas locales de ficción. Filmadas a partir del término de la etapa más violenta de la Revolución por empresas que, en general, carecían del poder económico necesario para sostenerse por largo tiempo, las cintas mexicanas tuvieron un periodo de relativo apogeo entre 1916 y 1922, cuando llegaron a los cines 55 cintas de largometraje. En los años que siguieron diversas circunstancias orillaron a una mengua en la producción y entre 1923 y 1930 hubo únicamente 28 nuevos estrenos.[26] Justamente este segundo magro periodo es el que cubrió la información del *Magazine Fílmico,* con notas esporádicas sobre las producciones *Un drama en la aristocracia* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1924), *El milagro de la Guadalupana* (William P.S. Earle, 1925), *Raza de bronce* (Guillermo Calles, 1927) y *Conspiración* (Manuel R. Ojeda, 1927). Dado que las películas no se conservaron, los datos y las fotografías incluidos en esos breves reportajes constituyen una invaluable información de primera mano sobre ellas.[27]

---

[25] Dos capítulos de la serie, junto con otros textos de Bermúdez, aparecen en MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 139-164.

[26] Esto significa que, en lo que se refiere a la Ciudad de México, se exhibieron únicamente 83 largometrajes mexicanos de ficción silentes. Síntesis propia a partir de información ofrecida en: RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989, pp. 255-279; AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009, y AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.

[27] Véanse las notas en *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 28 de abril de 1926, pp. 7-8 (*Un drama en la aristocracia* y *El milagro de la Guadalupana*); marzo de 1927, p. 6 (*Raza de bronce*) y agosto de 1927, p. 15 (*Conspiración*).



ROTOGRAFICO

"El Milagro de la Guadalupana"

con CELIA MONTALVAN y BONNIE MAY

Emocionante drama de amor y aventura que se desarrolla en la majestuosa Ciudad de los Palacios y en el Viejo Continente, soberbiamente interpretada por:

CELIA MONTALVAN,
BONNIE MAY,
G. NEMER,
KIN LEMUS.

Supervisión de títulos de don
FEDERICO GAMBOA.

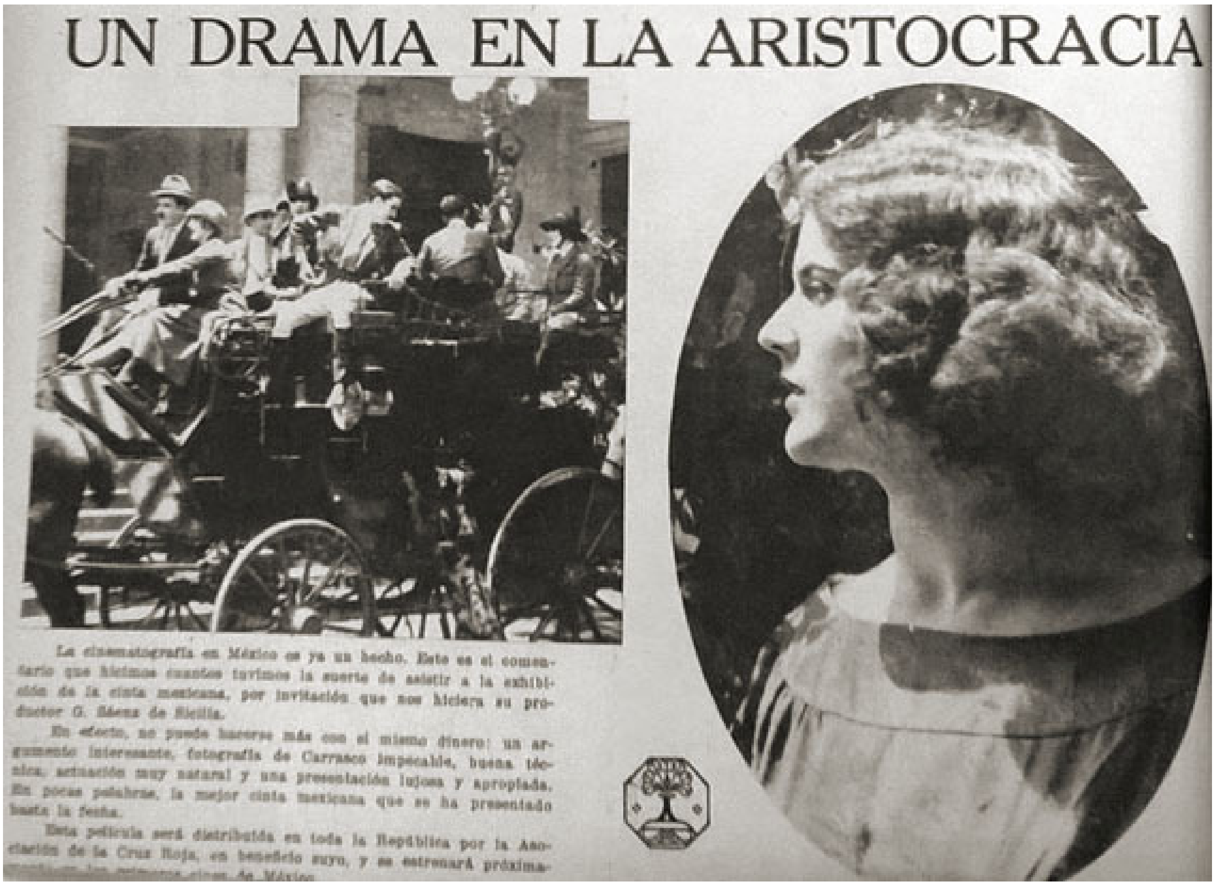
Fotografía de
JULIO LAMADRID.

Argumento y dirección de
WILLIAM P. S. EARLE.

Distribuidores para la República:
GERMAN CAMUS Y CIA.

ESTRENO EXCLUSIVO DEL CINE PALACIO EL 5 DE MAYO

Rotográfico, Magazine Fílmico, 28 de abril de 1926, p. 8.



UN DRAMA EN LA ARISTOCRACIA

La cinematografía en México es ya un hecho. Este es el comentario que hicimos cuantos tuvimos la suerte de asistir a la exhibición de la cinta mexicana, por invitación que nos hiciera su productor G. Sáenz de Sicilia.

En efecto, no puede hacerse más con el mismo dinero: un argumento interesante, fotografía de Carrasco impecable, buena técnica, actuación muy natural y una presentación lujosa y apropiada. En pocas palabras, la mejor cinta mexicana que se ha presentado hasta la fecha.

Esta película será distribuida en toda la República por la Asociación de la Cruz Roja, en beneficio suyo, y se estrenará próxima- [illegible] cines de México.

Rotográfico, Magazine Fílmico, 28 de abril de 1926, p. 7.

Más trascendente fue otro proceso registrado por el suplemento en la esfera de la exhibición: el de la metamorfosis industrial del cine mudo al sonoro. De hecho, Bermúdez fue uno de los pocos periodistas mexicanos que se percató de la importancia de este cambio desde el mismo momento en que aparecieron el phono-film y el vitáfono, las dos principales tentativas hechas por la industria norteamericana para ofrecer películas con imágenes acompañadas de sonidos.

Cuando en septiembre de 1926 el Cine Imperial exhibió en la capital cortos realizados en el sistema phono-film, Bermúdez informó que este invento de Lee De Forest, caracterizado por "la transformación de los sonidos impresos en una cinta de celuloide, por medio de la luz eléctrica, y reproducida con una fuerza estupenda", había entusiasmado al público. La crónica decía que el inventor en persona introdujo el aparato a los espectadores, haciendo comparaciones entre el cine silencioso y el sonoro, y:

> ...provocando desde luego gran hilaridad algunos efectos, por ejemplo el lloro de un niño, la máquina que se acerca violentamente por los rieles, el zumbido de un aeroplano, la voz de un orador, etc. etc. Y en verdad el resultado es algo que deja pasmado no tanto por la perfección con que ha sido logrado, sino porque representa algo así como un milagro de la ciencia.

El articulista terminaba enumerando los números mostrados en el programa, que incluían a canzonetistas norteamericanos y a la soprano Eva Leoni con el "Caro nome" de *Rigoletto*, así como música de una banda de jazz y un sexteto de saxofones, y el baile clásico "La danza de la pompa". También se ofrecieron números hablados, entre los que destacó el discurso de un diplomático cubano "haciendo alarde de patriotismo y entusiasmo" y un diálogo entre el presidente de Cuba y el ministro mexicano de Instrucción Pública, "quien habla lentamente, con interrupciones, lo cual da motivo para apreciar exactamente el sincronismo del aparato".[28]

Bermúdez regresó al Imperial cuando en nuevas representaciones del phono-film apareció la actriz española de género chico Conchita Piquer cantando, bailando y tocando las castañuelas en piezas que, según reseñó el periodista, mostraban "perfecta sincronización de la voz" y "modulación exquisita de los sonidos";[29] y también estuvo entre el público cuando apareció en otra cinta el aviador Charles Lindbergh mientras hacía un discurso en la multitudinaria ceremonia organizada en Washington para celebrar su viaje trasatlántico, "suceso mundial de tan magna e inmortal memoria" registrado con "singular exactitud" en voces, cantos, gritos, murmullos e incluso silencios por el aparato.[30]

El sistema vitafónico de cine sonoro también fue reseñado por Bermúdez. Tan temprano como en agosto de 1926, éste escribió una nota en la que contaba que Mordaunt Hall, "el gran cronista del *Times*", había dedicado una extensa y concienzuda nota a la primera exhibición de películas sonoras en el Teatro Warner de Nueva York. Luego de glosar la información de su colega norteamericano, el duranguense concluía que a pesar de que aún resultaba remoto ver y oír en México el "maravilloso invento", cuando esto ocurriera causaría "una gran revolución, dado que nuestro público ha demostrado siempre una rara predilección por la música".[31] Poco más de un año después, el periodista, que desesperaba por ver obras vitafónicas, escribió:

---

[28] Rafael Bermúdez Zataraín. "Phono-film". *El Universal*, 5 de septiembre de 1926, p. 9.
[29] Rafael Bermúdez Zataraín. "Notas fílmicas". *El Universal*, 13 de septiembre de 1926, p. 10.
[30] Rafael Bermúdez Zataraín. "Lindbergh y el phono-film". *El Universal*, 16 de julio de 1927, p. 7.

> Todos los periódicos extranjeros nos hablan de la capital importancia que está adquiriendo la intromisión de los sonidos y las palabras en las películas. Sin embargo, parece ser que en México nadie se preocupa por ello. ¿Estaremos indefinidamente privados del Vitaphone (...) en la primera ciudad de la República?
>
> Los señores empresarios tienen la palabra para responder a este asunto que ya comienza a ser motivo de diaria conversación entre los que más afición demuestran por el arte de la pantalla.[32]

Como en Estados Unidos y otros países, fueron las cintas de la Warner estelarizadas por Al Jolson las que darían un enorme empuje al sistema del cine sonoro en la capital. La primera en llegar fue *La última canción* (*The Singing Fool,* Lloyd Bacon, 1928), puesta en el Cine Olimpia en mayo de 1929. Unos tres meses después de haberse lanzado, su enorme éxito sugirió a Bermúdez que anunciaba la "transformación completa de los negocios peliculeros". Entre las ventajas previsibles de esta sustitución estaba la de que el sonido ayudaría a erradicar (o al menos aminorar) una vieja práctica en el interior de los cines locales, pues "se suprimirán por completo los ruidos extraños al espectáculo en sí, y que conciernen especialmente a la venta de dulces en la sala de proyección, ventas que ahora se hacen a voz en cuello". Por otro lado, el periodista diagnosticó un grave problema de las producciones sonoras norteamericanas, que requería de una respuesta inmediata:

> En general puede asegurarse que la evolución del cine en México será favorable en grado sumo, no obstante que (...) el problema del idioma tiene que resolverse pronto y de manera definitiva, pues no puede admitirse que en todas las películas se emplee el idioma inglés. No sólo es inconveniente en lo que se relaciona a su propagación desmedida en nuestro país, en detrimento del español que tan incorrectamente habla el pueblo bajo, sino que para el negocio mismo de los cines sería perjudicial por la circunstancia de que sólo un número reducido de personas puede encontrar interesante ver películas en inglés y no en español.[33]

---

[31] Rafael Bermúdez Zataraín. "En la gran vía blanca". *El Universal,* 16 de julio de 1927, p. 7.

[32] "Notas". *Rotográfico, Magazine Fílmico,* 5 de septiembre de 1928, p. 5.

[33] "Una transformación de los negocios cinematográficos". *Rotográfico, Magazine Fílmico,* julio de 1929, p. 5.

Como es sabido, este problema –que involucraba delicados asuntos en las dimensiones educativa, cultural, política y comercial–, fue atacado en los años subsiguientes por la industria para dar lugar a la invención del subtitulado y el doblaje; también indujo, durante varios años, la creación de películas hollywoodenses en otras lenguas y, de manera derivada, la de las industrias nacionales de cine sonoro del ámbito latinoamericano. Pero lo que resulta aquí interesante es que, después de diagnosticar el problema, Bermúdez concluyera que se solucionaría pronto, dado que se inscribía en una transformación que, en sí misma, representaba "algo maravilloso y estupendo". Ese optimismo, por cierto, no era compartido por todos los periodistas cinematográficos mexicanos de la época.

En otra nota, Bermúdez registró la gigantesca transformación que acarreó en México, en sólo unos cuantos meses, la irrupción del vitáfono:

> *La última canción* ha producido cataclismos en el negocio: aún no sabemos cuáles podrán ser los cines que perduren y los que cierren; la competencia entre unos y otros ha hecho que se abran teatros con películas, que se construyan otros en los estados y que se reedifiquen algunos en la capital. La revolución ocasionada (...) la produjo el monto de entradas que hizo en un mes cuando su estreno y que alcanzó una cifra aproximada de cien mil pesos.
>
> ¿Estamos o no en lo justo en que hasta hoy ninguna película ha logrado hacer lo que *La última canción*? Véanse los resultados que está dando en los cines que ahora la exhiben perfectamente sintonizada en los aparatos Pacent, de reciente introducción en el mercado.[34]

Cuando fue estrenada en el Cine Olimpia la siguiente cinta vitafónica que llegó a las pantallas capitalinas, *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), Bermúdez confirmó su opinión de que "el verdadero porvenir del cine ya se define a pasos agigantados con el sincronismo y la adaptación musical en grande escala".[35]

El año de 1929 marcó, entonces, el inicio de un viraje decisivo en la exhibición cinematográfica de la Ciudad de México. Desde luego, los cines de segunda o tercera categoría ofrecerían exhibiciones de películas silentes aún durante algún tiempo, pero la tendencia de los estrenos se volcó a partir de entonces cada vez más hacia el sonoro. Ya en 1930, de 244 películas nuevas sólo 23 fueron mudas, proyectándose en noviembre de ese año los últimos estrenos que habrían de verse sin sonido en los cines importantes de la capital.[36]

---

[34] Rafael Bermúdez Zataraín. "*La última canción*". *El Universal*, 26 de octubre de 1929, p. 9.

[35] Rafael Bermúdez Zataraín. "*El cantante de jazz*". *El Universal*, 9 de julio de 1929, p. 8.

De esta forma, a través de la percepción optimista de su director, el *Magazine Fílmico* dio por bienvenida la transformación del cine mudo en sonoro. Pero la publicación no pudo dar seguimiento a la nueva tendencia debido a la desaparición de *Rotográfico,* el semanario en el que se publicaba, en agosto de 1929. A las revistas que siguieron su ejemplo, *Mundo Cinematográfico* (1930-1934), *El Exhibidor* (1932-1936), *Filmográfico* (1934-1938), *El Cine Gráfico* (1933-1958) y *Cinema Reporter* (1938-1965) tocaría hacer ese seguimiento, al par de otras tareas, como participar en la búsqueda de estrellas y promover la cinematografía sonora local.[37]

Al desaparecer el suplemento que dirigía, Bermúdez siguió ligado al mundo del cine: hasta su muerte en 1934, con tan sólo 38 años de edad, trabajó en el departamento de publicidad en la oficina de la Metro-Goldwin-Mayer y continuó haciendo en el diario *El Universal* el registro crítico cotidiano de los estrenos en la Ciudad de México, entre los cuales estuvieron los de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y las demás producciones sonoras pioneras lanzadas por el cine local.

Secciones de cine de *Rotográfico* a cargo de Rafael Bermúdez Zataraín

AÑO 1

"Sección de cines", s/n, 24 de marzo de 1926
"El cine en México", s/n, 28 de abril de 1926.
Magazine Fílmico, s/n, 26 de mayo de 1926.

---

[36] Véase MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la ciudad de México*, p. 201.

[37] Véanse DÁVALOS Orozco, Federico. "Roberto Cantú Robert y la prensa cinematográfica". En: Cano Andaluz, Aurora (coord.). *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. México: UNAM, 1995, pp. 151-156, y MIQUEL, Ángel. "Orígenes y desarrollo del periodismo cinematográfico". En: De los Reyes García-Rojas, Aurelio (coord.) *Miradas al cine mexicano. Vol. 1.* México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 163-166.

Magazine Fílmico, año I, núm. 4, 23 de junio de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 5, julio de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 6, agosto de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 7, octubre de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 8, 24 de noviembre de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 9, diciembre de 1926.

Magazine Fílmico, año I, núm. 10, enero de 1927.

Magazine Fílmico, año I, núm. 11, febrero de 1927.

Mis memorias cinematográficas, p. 11

Magazine Fílmico, año I, núm. 12, marzo de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 10

AÑO 2

Magazine Fílmico, año II, núm. 1, abril de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 7

Magazine Fílmico, año II, núm. 2, mayo de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 6

Magazine Fílmico, año II, núm. 3, 6 de julio de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 10

Magazine Fílmico, año II, núm. 4, 3 de agosto de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 4

Magazine Fílmico, año II, núm. 5, 7 de septiembre de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 6

Magazine Fílmico, año II, núm. 6, 5 de octubre de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 6

Magazine Fílmico, año II, núm. 7, 2 de noviembre de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 7

Magazine Fílmico, año II, núm. 8, 7 de diciembre de 1927.

Memorias cinematográficas, p. 10

Magazine Fílmico, año II, núm. 9, 11 de enero de 1928.

Memorias cinematográficas, p. 13

Magazine Fílmico, año II, núm. 10, 7 de marzo de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 12
Magazine Fílmico, año II, núm. 11, 14 de marzo de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 11
Magazine Fílmico, año II, núm. 12, 4 de abril de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 10

AÑO 3

Magazine Fílmico, año II, núm. 13, 9 de mayo de 1928.[38]
Memorias cinematográficas, p. 4
Magazine Fílmico, año III, núm. II, 6 de junio de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 14
Magazine Fílmico, año III, núm. III, 1 de agosto de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 7
Magazine Fílmico, año III, núm. IV, 5 de septiembre de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 15
Magazine Fílmico, s/d, 3 de octubre de 1928.[39]
Memorias cinematográficas, p. 6
Magazine Fílmico, s/d, 31 de octubre de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 7
Magazine Fílmico, s/d, 5 de diciembre de 1928.
Memorias cinematográficas, p. 2
Magazine Fílmico, s/d, enero de 1929.[40]
Magazine Fílmico, s/d, 6 de febrero de 1929.
Magazine Fílmico, s/d, 6 de marzo de 1929.
Magazine Fílmico, s/d, 3 de abril de 1929.
Magazine Fílmico, s/d, 8 de mayo de 1929.

---

[38] Esta numeración es errónea; en realidad se trata del año III, núm. I (para otros números del tercer año se usaron romanos).

[39] A partir de este número, la publicación no tiene datos aparte de la fecha.

[40] A partir de este número, la publicación se redujo de 16 a 8 páginas.

AÑO 4

Magazine Fílmico, s/d, junio de 1929.
Magazine Fílmico, s/d, julio de 1929.
Magazine Fílmico, s/d, 7 de agosto de 1929.
Memorias cinematográficas, p. 2

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

_____. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: UNAM, 1999.

DÁVALOS Orozco, Federico. “Roberto Cantú Robert y la prensa cinematográfica”. En: Cano Andaluz, Aurora (coord.) *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. México: UNAM, 1995, pp. 151-156.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional, 2014.

DE LOS REYES, Aurelio. “La música en el cine mudo”, *Anales del Instituto de Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, 1983, pp. 99-124.

MIQUEL, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*. México: Universidad de Guadalajara, 1992.

____. *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

____. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.

____. “Orígenes y desarrollo del periodismo cinematográfico”. En: De los Reyes García-Rojas, Aurelio (coord.) *Miradas al cine mexicano,* vol. 1. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 161-174.

____. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 84-109.

RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.

SÁNCHEZ García, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Prólogo de Francisco Martín Peredo Castro. Compilación, introducción e índices de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.

SERNA, Laura Isabel. *"Revista del Cinema*: Silent Cinema in Yucatán", *Film History. An International Journal*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 1-29.

SERRALDE RUIZ, José María. "Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible." En: De los Reyes García-Rojas, Aurelio (coord.) *Miradas al cine mexicano*. Vol. 1. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 217-239.

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2017
Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2017

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "Rafael Bermúdez Zataraín y el *Magazine Fílmico*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 46-70. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/119> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.

P. Aveline & A. Delalande
Orígenes de la distribución fílmica en México

Tania Celina Ruiz Ojeda*

Resumen: Este artículo pretende reconstruir algunos episodios del inicio de la industria mexicana de la distribución cinematográfica a partir del estudio de una de la primeras compañías distribuidoras de filmes en este país: P. Aveline & A. Delalande. Asociada con la francesa Pathé Frères, esta empresa pionera en la venta a gran escala de materiales cinematográficos llegó a convertirse en una de las distribuidoras más importantes de las primeras dos décadas del siglo XX. Además, asociada a los Hermanos Alva, participó también eventualmente en el negocio de la exhibición. La apertura de su local y el interés de sus propietarios en la generación de sociedades mercantiles impulsaron la competencia y contribuyeron a profesionalizar el comercio cinematográfico en el país.

Palabras clave: cinematógrafo, sociedades mercantiles, distribución, juicios mercantiles, exhibición.

P. Aveline & A. Delalande. Origins of film distribution in Mexico

Abstract: This article intends to reconstruct certain episodes from the early Mexican film distribution industry by studying one of the first distribution companies in the country: P. Aveline & A. Delalande. Associated with the French firm Pathé Frères, this pioneer company became one of the most important distributors of the first two decades of the twentieth century. Moreover, in association with the Alva Brothers (Hermanos Alva & Co) it also eventually participated in the business of film exhibition. The opening of their own theatre and the interest of the owners in creating commercial companies generated competition and contributed to the professionalization of the film industry in Mexico.

Keywords: cinematograph, commercial companies, distribution, commercial trials, film exhibition

---

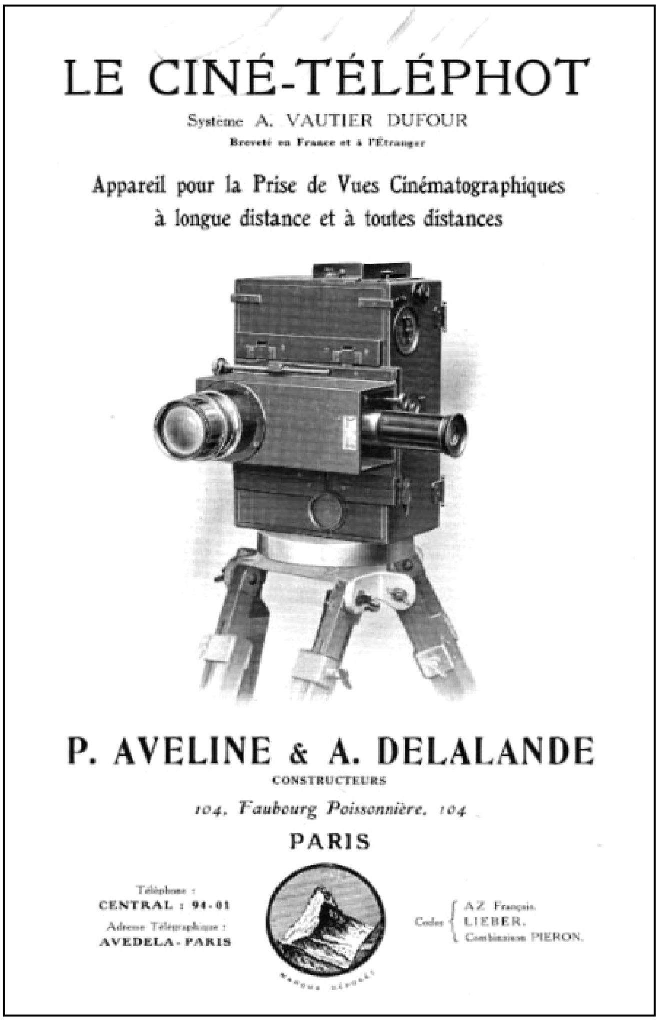
P. Aveline & A. Delalande. Origens da distribuição de filmes no México

Resumo: O artigo tenta reconstruir alguns episódios do início da indústria mexicana da distribuição cinematográfica a partir do estudo de uma das primeiras empresas de distribuição de filmes neste país: P. Aveline & Delalande. Associada à empresa francesa Pathe Frères, esta pioneira na venda em larga escala de materiais cinematográficos tornou-se um dos distribuidores mais importantes das duas primeiras décadas do século XX. Além disso, associado aos Irmãos Alva, ele eventualmente participou do negócio da exposição. A abertura de seo negocio e interesse de seus proprietários na geração de sociedades mercantis impulsionaram a competição e ajudaram a profissionalizar o comércio cinematográfico no país.

Palavras chave: Cinematógrafo, sociedades mercantiles, distribución, juicios mercantiles, exhibición

Orígenes

La compañía P. Aveline & A. Delalande surgió en 1905, cuando el comerciante parisino Paul Aveline decidió establecer un pequeño negocio cinematográfico. En esta compañía André Delalande aportó 70,000 francos fungiendo como socio capitalista mientras que Aveline, gracias a su experiencia como consejero de comercio, quedó encargado de gestionar las relaciones comerciales y políticas y proporcionar el conocimiento administrativo.



LE CINÉ-TÉLÉPHOT

Système A. VAUTIER DUFOUR

Breveté en France et à l'Étranger

Appareil pour la Prise de Vues Cinématographiques
à longue distance et à toutes distances

P. AVELINE & A. DELALANDE

CONSTRUCTEURS

104, Faubourg Poissonnière, 104

PARIS

Téléphone :
CENTRAL : 94-01
Adresse Télégraphique :
AVEDELA - PARIS

Codes
AZ Français.
LIEBER.
Combinaison PIERON.

MARQUE DÉPOSÉE

El Ciné-Téléphot. Compañía P. Aveline & A. Delalande. Fuente: Cinematographes

La empresa se constituyó formalmente en febrero de 1905, dedicándose a "la representación de casas francesas y extranjeras"[1]. Afincada en la calle Paradis No. 40 de la capital gala,[2] tuvo su fuerte en la distribución de vistas y en la venta de innovadores artefactos que permitían incrementar las capacidades de los equipos cinematográficos comunes. La compañía lanzó las marcas "Perfecta" y "Le Film Artistique" y, entendiendo las nuevas patentes como una forma de impulsar el negocio, promovió, además, sus propios aparatos de cinematógrafo. Los socios comercializaron el Ciné-Téléphot, una especie de teleobjetivo que se adaptaba a cualquier cinematógrafo y permitía filmar a distancia, con una apertura más grande que las cámaras convencionales; otra creación de su empresa fue la Luciole, un proyector amateur.[3]

---

[1] Testimonio de la protocolización del poder conferido por la Sociedad P. Aveline y A. Delalande a favor del Sr. Georges Henri Guedón, Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Exp. 17244, Caja 979.

[2] *Ibid.*

En 1906 la casa P. Aveline & A. Delalande se estableció en México, convirtiéndose en el primer comercio cinematográfico en contar con la exclusividad de la marca francesa Pathé Frères. Para ese momento el cine ya se conocía en casi todo el país y parecía un buen negocio. Las noticias de las exhibiciones eran recurrentes en diarios y semanarios gracias a que "los cinematógrafos se habilitaban en cualquier salón más o menos grande donde se colocaban sillas o bancas, las más que cupieran, sin importar la seguridad y la comodidad de los espectadores, quienes cada día aumentaban".[4]

Fundada por Charles Pathé en 1896, la compañía ya había establecido oficinas en Europa, Rusia, India, Singapur y Estados Unidos,[5] así que la firma con Aveline y Delalande resultaba un paso lógico para dar inicio a su expansión formal en Latinoamérica. El lugar elegido fue un establecimiento en la Calle Zuleta, en el centro de la Ciudad de México, pero la compañía no tardaría en mudarse a un lugar de mayor estatus: el edificio Quirk, ubicado en la esquina de la Avenida San Francisco y la Calle Gante.[6]

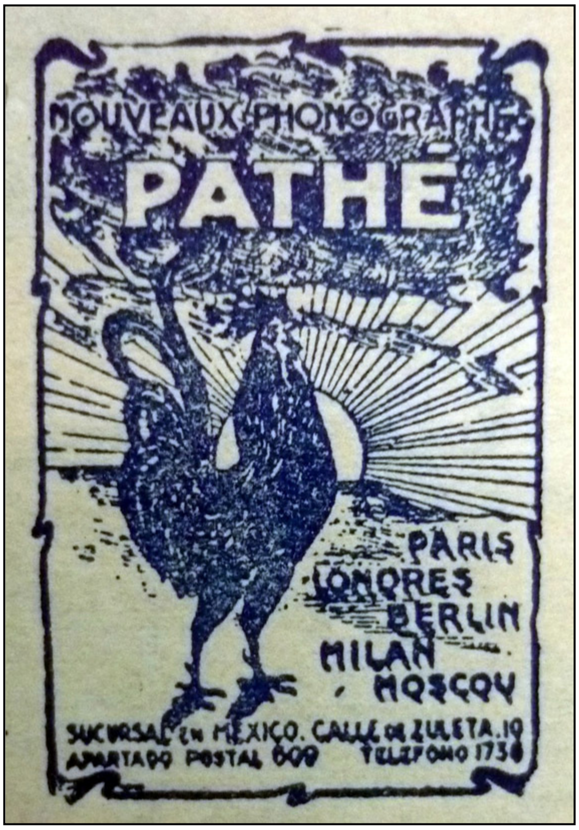
---

[3] http://www.antiq-photo.com/spip.php?article1961

[4] REYES DE LA MAZA, Luis. *Salón Rojo*. México: UNAM, 1968, p. 30.

[5] Si bien Pathé comenzó como exhibidor, pronto se dio cuenta del potencial de la venta de cinematógrafos y vistas. Junto a Ferdinand Zecca filmó algunas de las más celebres vistas del periodo, para lo cual construyó un estudio donde comenzaron a producirse de manera industrial. Esto pronto llevó a Pathé a ser el mayor productor y distribuidor a nivel mundial. Otra vertiente de esta empresa fue la fabricación de película virgen y cinematógrafos, así como la construcción de laboratorios y salas de cinematógrafo. KATZ, Ephraim y Ronald Dean Nolen. *The Film Encyclopedia*. Nueva York: Harper Collins, 2012, p. 1136.

[6] Construido por Tomas Quirk, este inmueble estaba ocupado por comercios como la Joyería de A. C. Smith y diversas asociaciones financieras, entre ellas el Banco Federal y la Cía. Financiera Mexicana. "Los grandes edificios de México". En: *El Mundo Ilustrado*, 8 de noviembre de 1908, México, p. 606.



Sello de la Casa Pathé. Fuente: AGN

La casa P. Aveline & A. Delalande se convirtió rápidamente en la más importante distribuidora del tercer lustro del siglo XX en México. Su éxito fue tal que pronto abrió sucursales en Guadalajara y Guaymas. Abastecía, junto con la Unión Cinematográfica, a la mayor parte de los salones de cine de la Ciudad de México. Su catálogo no sólo incluía vistas de Pathé, sino que también contaba con materiales de las casas Lux, Eclair, Eclipse, Gaumont, Vitagraph, Cines Milano e Itala, así como de la pequeña productora mexicana de los Hermanos Alva. Por otra parte, la distribución de películas no era su único negocio: también ofrecía una amplia variedad de cinematógrafos, fonógrafos, vitáfonos y discos, así como complementos para dichos aparatos. Para 1910, "los socios se jactaban de ser el único establecimiento en la República con existencia de 6000 películas en perfecto estado y 200 vistas de arte"[7], además de recibir cada semana las novedades de Pathé Frères.

Juicios mercantiles

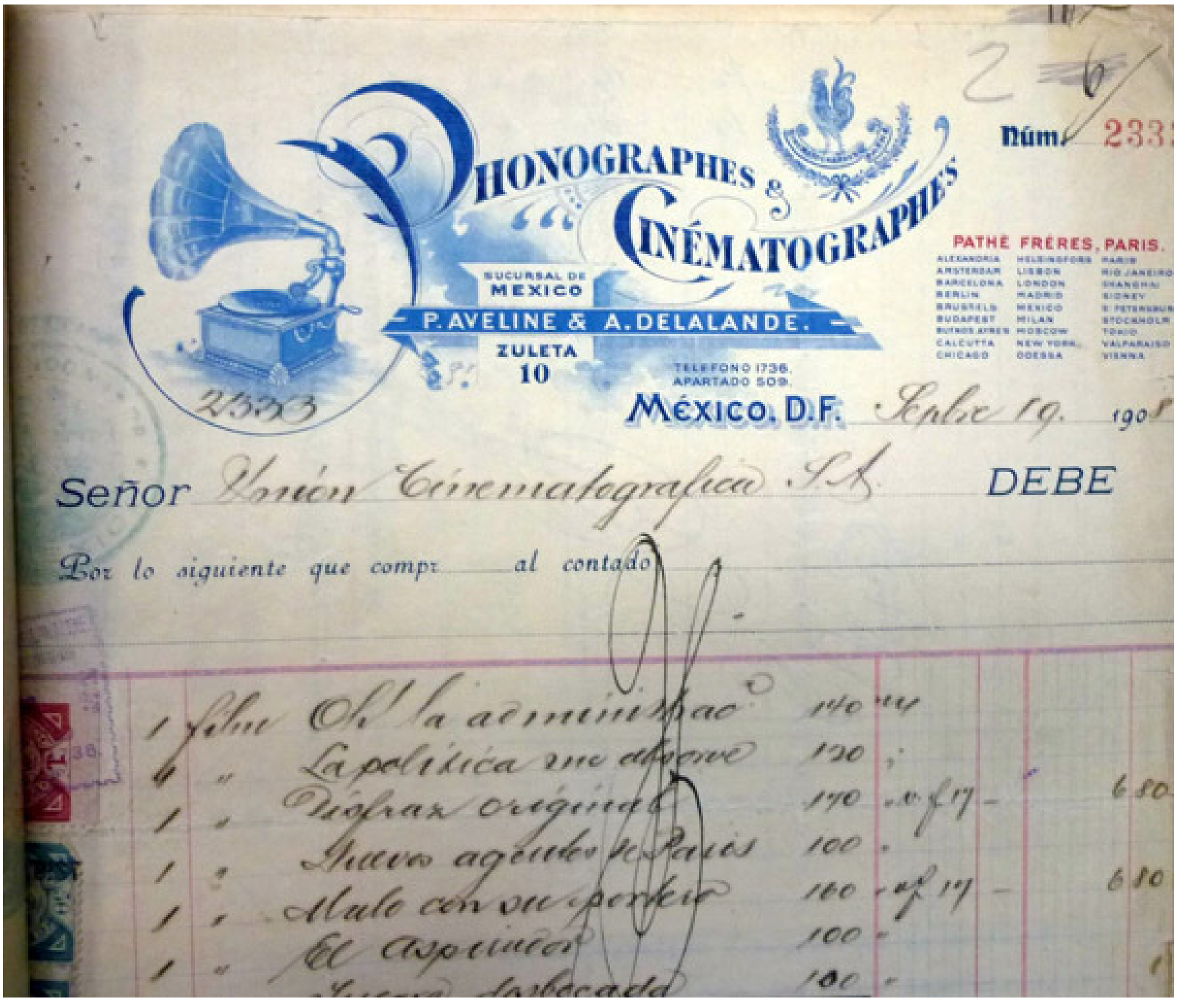
El éxito de la empresa parecía asegurado ante un negocio en constante crecimiento. Sin embargo, la cantidad económica requerida para iniciarse comercialmente era elevada, por lo que resultaba necesario que la casa francesa concediera créditos. A esto había que agregar los costos de los pasajes de tren y la renta de habitaciones, el pago de impuestos y derechos para exhibiciones en ayuntamientos, la impresión de carteles y el alquiler de lugares para realizar las funciones (teatros, azoteas, salones).

---

[7] Consultar MIQUEL, Ángel. *En tiempos de la Revolución, el cine en la ciudad de México 1910-1916.* México: Filmoteca UNAM, 2012, pp. 14-16.

Evidentemente no todos los interesados en el negocio de la exhibición podían hacer frente a estos gastos. Así, los empresarios franceses tuvieron que enfrentar una serie de problemas ocasionados por la falta de pago de clientes para los que el cinematógrafo no resultó la mina de oro que habían pensado.

De esos problemas quedan indicios en algunas querellas comerciales. La más llamativa en la que se vieron involucrados fue la interpuesta por un adeudo que el empresario Constantino Michel contrajo en octubre de 1906 y que ascendía a la cantidad de 6,769.88 pesos. El proceso legal emprendido en su contra otorga información sobre algunas de las tácticas comerciales que rodeaban al espectáculo, así como de los materiales cinematográficos que resultaban necesarios para iniciarse en el negocio de la exhibición.



Phonographes & Cinématographes

Núm. 233

Sucursal de Mexico

P. AVELINE & A. DELALANDE.

Zuleta 10

Telefono 1736. Apartado 509.

PATHÉ FRÈRES, PARIS.

ALEXANDRIA, AMSTERDAM, BARCELONA, BERLIN, BRUSSELS, BUDAPEST, BUENOS AYRES, CALCUTTA, CHICAGO, HELSINGFORS, LISBON, LONDON, MADRID, MEXICO, MILAN, MOSCOW, NEW YORK, ODESSA, PARIS, RIO JANEIRO, SHANGHAI, SIDNEY, S. PETERSBURG, STOCKHOLM, TOKIO, VALPARAISO, VIENNA

2333

México, D.F. Sepbre 19. 1908

Señor Unión Cinematográfica S.A. DEBE

Por lo siguiente que compr al contado

1 film Oh! la administrac° 140

1 " La política me [illegible] 120

1 " [illegible] originales 140 a f 17 - 6.80

1 " Nuevo agente de París 100

1 " Mulo con su porfía 160 a f 17 - 6.80

1 " El [illegible] 100

[illegible] desbocada 100

Pagaré de la Unión Cinematográfica. Fuente: AGN

Para Aveline y Delalande la prioridad consistía en el resguardo del equipo vendido, así como en garantizar el pago del adeudo. Por ello las cláusulas de los contratos indicaban que los materiales adquiridos a los distribuidores no podían ser vendidos ni gravados sin el consentimiento por escrito de representantes de la empresa, mientras que a la vez autorizaban al comprador para continuar con la explotación del cinematógrafo siempre y cuando mantuviera en perfecto estado todo lo comprado.

¿Qué era lo comprado? ¿Qué se necesitaba para dar inicio a un negocio de cinematógrafo en 1906 en México? A continuación se muestra la lista de inventario de los materiales vendidos a Michel, anexa a la demanda.[8]

1 caja Lumière	1 objetivo cin. 95
1 caja Lumière con obturador	1 chasís vertical de metal
1 linterna con cono	6 pares condensadores
1 arco	40 vistas fijas negras
1 tabla	1 objetivo cin. 75
1 prensa para pegar vistas	12 vistas fijas iluminadas (para linterna mágica)
1 neceser	36 vistas fijas negras
1 estuche de herramientas	2 porta placas
50 carbones 12 m/m	1 pantalla de 6/6
1 caja para humedecer	2 objetivos fijos 200/350
1 condensador con armazón	

Por supuesto que no era suficiente el hacerse con el equipo: para un exhibidor era necesario contar con un buen catálogo de vistas. El siguiente listado, también vendido a Michel, contribuye a conocer los títulos y la longitud de algunas de las vistas que circulaban en México durante ese periodo.

---

[8] AGN, Archivo Histórico, Expediente 89538, foja 46, caja 512, 1906.

Metros	Título	Metros	Título
25	*Almuerzo del gatito*	85	*Venganza de Pierrot*
30	*Agencia matrimonial*	75	*Nuestros buenos criados*
55	*Gran descubrimiento*	55	*Juicio de Salomón*
105	*Permiso de caza*	60	*El hombre no tiene escrúpulos*
30	*Un cliente poco cómodo*	65	*El príncipe de Gales en Lahora*
120	*Percance de caza*	60	*Clown Syducy*
115	*Partida de campo del cura*	65	*El hombre rana*
115	*Aventuras de la Sra. Durán*	80	*El antro infernal*
85	*Voz de la conciencia*	70	*Las aventuras de un sombrero*
80	*El sueño de Caín*	135	*La huelga*
75	*Angustia terrible*	95	*Los sobrevivientes de Courriere*
55	*El afilador*	135	*Martirios cristianos*
70	*El amor astuto*	105	*Flores animadas*
40	*El acostarse de la novia*	130	*Sueño a la luna*
40	*La cascada de fuego*	85	*La trampa del lobo*
30	*La obstinación del borracho*	100	*Aguinaldo de un cartero*
35	*El acostarse de la parisiense*	85	*Noche de carnaval*
40	*El oso fotógrafo*	250	*La mina*
40	*Escándalo en una escalera*	165	*La vida a bordo*
110	*Las aventuras de un pantalón*	185	*Los chicos hacen novillos*
95	*Goce del divorcio*	150	*Un campesino en la ciudad*
125	*Jugador tomado por loco*	215	*Vida y costumbres de Ceylán*
100	*Tierra Santa. Jerusalén*	215	*El presidiario*
110	*El vagabundo*	160	*Ladrones de niños*
110	*Un drama en el express*	165	*Los muertos de hambre*
135	*Ladrones chasqueados*	75	*Ladrones nocturnos*
165	*El corazón más fuerte que la razón*	110	*Ladrón de bicicletas*
145	*La última bruja*	115	*Honor de un padre*

200	*Los invisibles*	145	*Ley del perdón*
230	*Novedad de amor*	300	*El príncipe enamorado*
170	*Del socialismo al nihilismo*	265	*Cristóbal Colón*
75	*Víctimas de la tempestad*	80	*Mi sombrero*
40	*Mundana en el baño*	30	*Las dos habladoras*
170	*La vida de un jugador*	20	*Baño de un niño*
130	*En las regiones polares*	40	*Hombre de 36 cabezas*
235	*La vida en las Indias*	25	*El borrachón*
165	*El desertor*	40	*Carreras de skies*
85	*He perdido mis anteojos*	650	*La pasión*
180	*Indios y cow-boys*		*La ley del perdón*
20	*Sorpresa desagradable*		*Grandes aguas en Versalles*
140	*Sansón y Dalila*		*Pesca en plena mar*
135	*El policía*		
160	*Casamiento infantil*		
85	*Encuentro improvisado*		

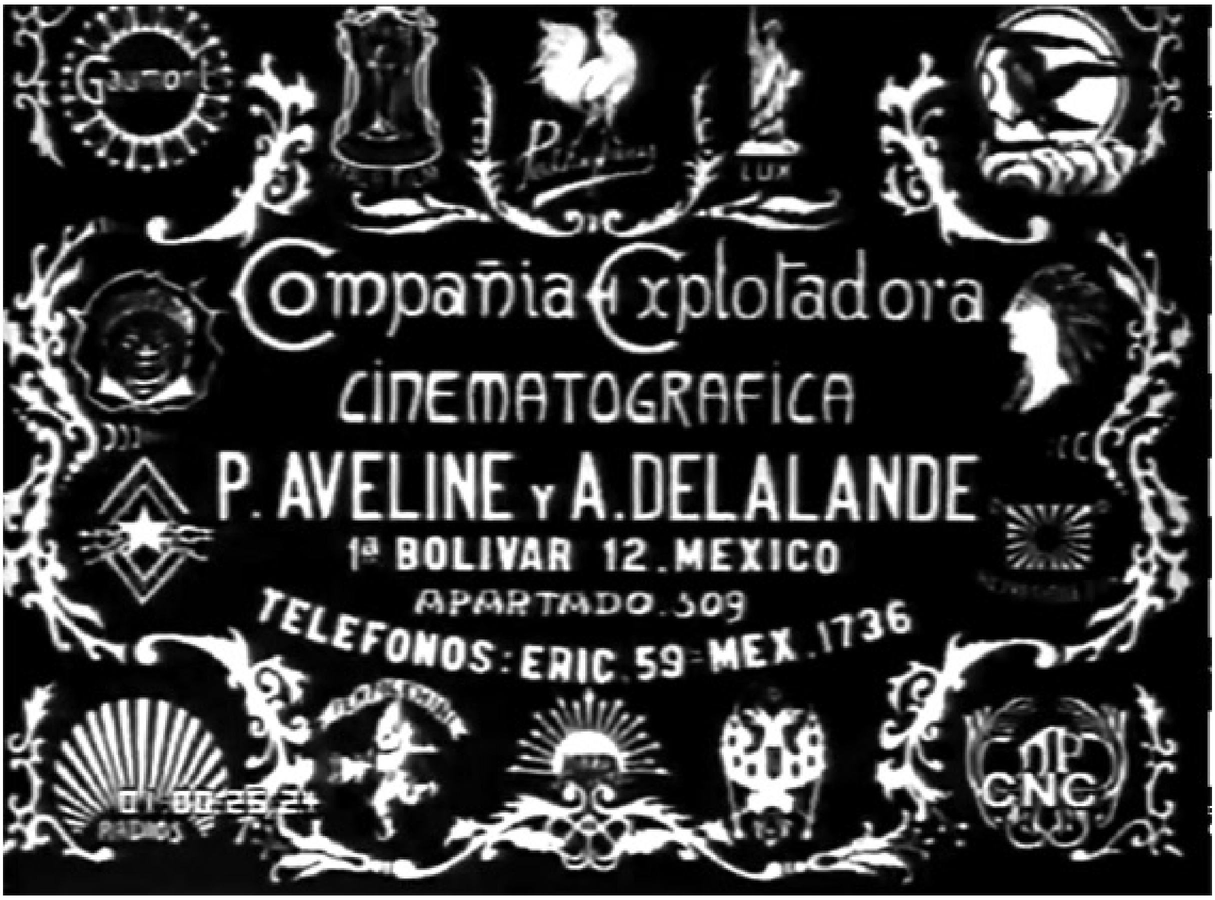
Las demandas de Aveline y Delalande a clientes morosos no eran fáciles de seguir, pues la naturaleza ambulante del negocio ayudaba a evadir las responsabilidades financieras de los camarógrafos. Ello queda evidenciado en el caso de Michel, quien había residido en la lejana Zacatecas, lugar hasta donde se había intentado realizar las cobranzas sin resultados, pues el demandado había cambiado su lugar de residencia a Aguascalientes.[9] Ante la demanda, Michel "cambió violentamente de residencia"[10] nuevamente, marchándose a Brownswille, Texas, y posteriormente al estado norteño de Tamaulipas. Allí finalmente lograría ubicarse al deudor, procediéndose con el embargo y la recuperación de los bienes originales. Parece que al perder el equipo, la carrera de Michel dio un cambio drástico y se convirtió en accionista de la Cervecera Toluca-México, empresa de la que llegó a tener en 1916, un 4.72% de las acciones.[11]

---

[9] Para profundizar en la llegada del cinematógrafo a la ciudad de Aguascalientes, consultar REYES DÍAZ, Evelia. *Ciudad, lugares, gente, cine. La apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012, trabajo presentado en 2006 como tesis para obtener el grado de maestra en Historia de México por la Universidad de Guadalajara.

[10] AGN, Archivo Histórico, Expediente 89538, foja 46, caja 512, 1906.

Ante el crecimiento de la distribuidora, no tardaron en aparecer competidores. Como escribe Aurelio de los Reyes, "probada la eficacia del comercio (...) comenzó en México la sistematización de la distribución con la apertura de agencias para evitar el pirateo".[12] Tal fue el caso de la Compañía Explotadora Cinematográfica, ubicada también en el edificio Quirk y conformada por dos socios, Enrique Rosas y José Alva.



Cortinilla de entrada utilizada por la Compañía Explotadora Cinematográfica

---

[11] PÉREZ-SILLER, Javier y Chantal Cramaussel (coords). *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*. Zamora: COLMICH, BUAP, 2004, p. 127. La Compañía Cervecera Toluca-México fue una empresa familiar fundada por el alemán Santiago Graff. RECIO, Gabriela, ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional de Historia Económica, Facultad de Economía de la UNAM, Ciudad de México, 27-29 octubre de 2004.

[12] DE LOS REYES, Aurelio. "Del cine mudo al sonoro". En Aurelio de los Reyes (coord.) *Miradas al cine mexicano*. México: Secretaría de Cultura, IMCINE, 2016, p. 17.

El primero, uno de los pioneros de la exhibición cinematográfica en el país, se había, formado en el negocio de la trashumancia al mismo tiempo que Carlos Mongrand y Salvador Toscano y era, por lo tanto, un conocedor profundo del negocio.[13] Por su parte, Alva pertenecía a una de las familias de empresarios cinematográficos más importantes del país, originaria de la ciudad de Morelia, y que había logrado hacerse de salones en la Ciudad de México.

La Compañía Explotadora Cinematográfica vendía o alquilaba vistas y, como señala Julieta Ortiz Gaytán, también ofrecía "exhibiciones particulares a domicilio, que sin duda fascinarían a las familias".[14] En 1908, la empresa realizó alianzas comerciales con Aveline y Delalande.[15] Sin embargo, el final de esta sociedad no tuvo buenos resultados. El 20 de agosto de 1910 en el Juzgado 3° Menor de la Ciudad de México, los franceses interpusieron una demanda en contra de Enrique Rosas por un adeudo de 306.50 pesos.[16] Como prueba presentaban un pagaré firmado de su puño y letra el 11 de mayo de 1910. Aunado a eso, acusaban la "desaparición del Sr. Rosas" ya que se desconocía su domicilio.[17] José Alva era quien firmaba los documentos, apareciendo ahora como apoderado de Aveline y Delalande. El enfrentamiento legal se notificó así: "Señalo las once del día ocho del presente mes, para que comparezca usted a reconocer la firma que con su nombre aparece en el pagaré subscrito por usted, por valor de 306.55 cs. que se presentó por la parte actora y está otorgado a su orden".[18]

---

[13] DE LOS REYES, Aurelio, "Los cinefotógrafos de la Revolución". Disponible en: http://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/los-cinefotografos-de-la-revolucion [Acceso en abril 2017].

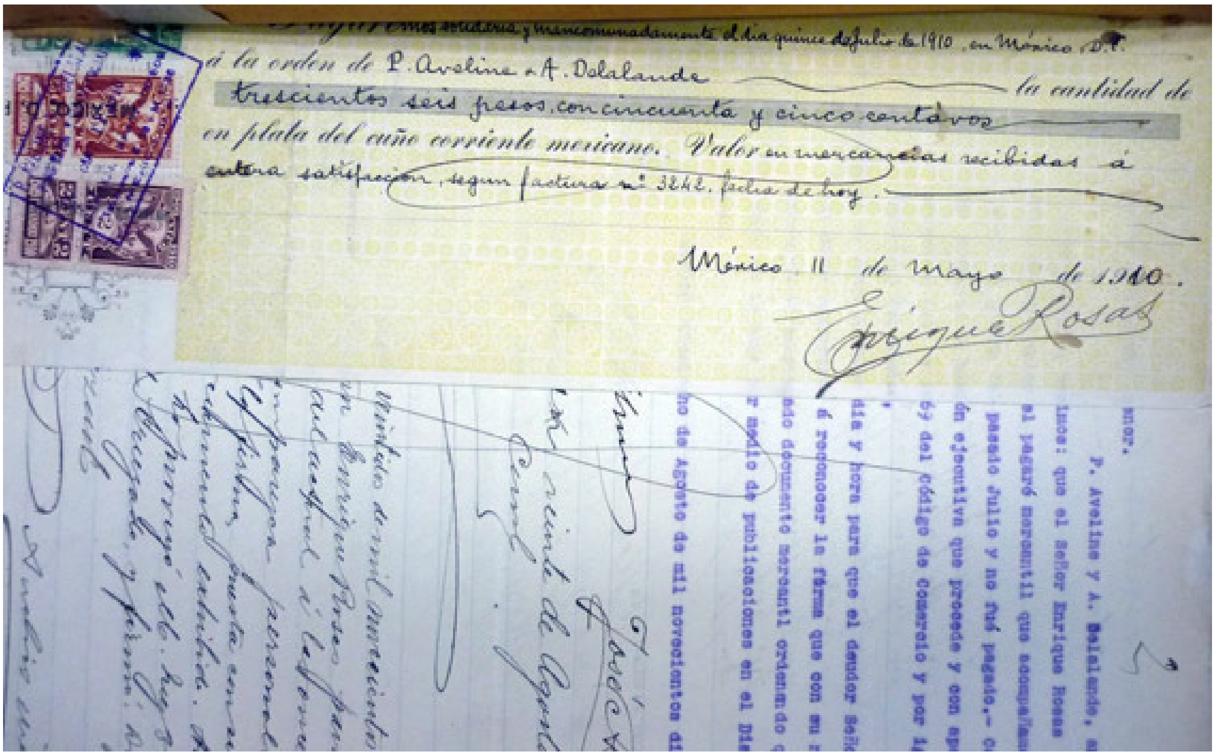
[14] ORTIZ GAITÁN, Julieta. "La ciudad de México durante el Porfiriato: el París de América". Disponible en: http://books.openedition.org/cemca/843. [Acceso en abril de 2017].

[15] "Fonógrafos y cinematógrafos". En: *El Mundo Ilustrado*, 8 noviembre 1908, México, p. 612.

[16] AGN, Archivo Histórico, Expediente 17244, foja 32, caja 979, 1910.

[17] AGN, Archivo Histórico, Expediente 17244, foja 32, caja 979, 1910.

[18] *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, Tomo CX, N° 4, México 5 de septiembre de 1910, p. II. La notificación apareció también el 6 y el 7 de septiembre.



mos solidaria y mancomunadamente el dia quince de Julio de 1910, en México D.F.
á la orden de P. Aveline & A. Delalande la cantidad de
trescientos seis pesos, con cincuenta y cinco centavos
en plata del cuño corriente mexicano. Valor en mercancías recibidas á
entera satisfacción, segun factura nº 3242, fecha de hoy.

México, 11 de Mayo de 1910.

Enrique Rosas

Pagaré firmado por Enrique Rosas. Fuente: AGN

Rosas no acudió al juzgado. El 22 del mismo mes, apareció otra notificación en la que de nuevo se le ordenaba comparecer.[19] Como Rosas tampoco acudió a la cita, el proceso continuó sin localizar al demandado, quien durante este tiempo –podemos suponer– continuó con su trabajo de exhibidor trashumante. Sería hasta tres años después, en 1913, cuando se logró ubicarlo en su nuevo lugar de residencia, una vivienda en la calle de Mesones Nº 25, en la Ciudad de México. Ahí realizaron una visita el juez a cargo y el apoderado de los demandantes, exigiendo que realizara el pago del adeudo, a lo que Rosas respondió: “Que no hace el pago de la cantidad que se le reclama, porque aunque la debe, va a consultar una persona competente, referente al juicio que se le ha entablado”.[20]

Lo respondido no ayudó a resolver la demanda, por lo que se le hizo la solicitud de señalar algunos bienes que avalaran la ejecución del pago. Rosas dijo contar con un escritorio de encino, un librero seccionable, un archivero, una silla, un perchero con luna, cuatro ganchos y una máquina de escribir. José Alva, apoderado de Aveline y Delalande, respondió que lo que ofrecía no era suficiente para saldar la deuda, además de existir la sospecha de que los muebles no habían sido pagados por completo, ya que contaban con placas de un establecimiento comercial que vendía a pagos. Por lo tanto, que se solicitó a Rosas que señalara otros bienes, a lo que éste respondió ya no tener más.[21]

---

[19] *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, Tomo CX, Nº 19, México 22 de septiembre de 1910, p. II. La notificación apareció también el 23 y el 24 de septiembre.
[20] AGN, Archivo Histórico, Expediente 17244, foja 32, caja 979, 1910.

Alva pidió el equipo de cinematógrafo que Rosas explotaba en el Teatro Principal de la capital, así como sus materiales correspondientes. El juez determinó entonces la ejecución sobre los muebles que estaban a la vista y también sobre los que se encontraban en el cinematógrafo del Teatro Principal. Visiblemente molesto, Rosas se introdujo a sus habitaciones, de las cuales momentos después "bajó violentamente la escalera" saliendo de la casa y marchándose ante el asombro de todos, por lo que en su ausencia se continuó la diligencia con su esposa, a quien se le informó que el plazo para pagar era de tres días.[22] En ello estaban cuando regresó Rosas acompañado de un abogado, Pedro del Pillar. El exhibidor informó que el cinematógrafo del Teatro Principal, donde presentaba funciones de cinematógrafo y teatro de variedades desde el 9 de noviembre de 1912, pertenecía a los señores Alcaraz Hermanos. Aseguró que él era tan sólo un empleado de esa empresa, por lo cual no se le podía embargar nada relacionado con ese negocio; también mostró la suma de cuatrocientos pesos, la cual ofreció como garantía de su deuda. Gracias a esto se le concedió un nuevo plazo de tres días para realizar el pago. Al incumplir de nuevo con éste, fue girada una solicitud para declarar a Rosas en rebeldía y proceder al embargo y remate de sus bienes. Además, la resolución agregaba los costos del juicio.[23]

Suponemos que el pago fue realizado, ya que no se encontraron documentos que continuaran con la demanda. Rosas, uno de los exhibidores trashumantes más conocidos, continuó con su carrera hasta convertirse en uno los referentes del cine mudo en el país. Durante la Revolución trabajó como camarógrafo del general Pablo González y al término del periodo, fundó con la actriz Mimí Derba la Azteca Film, compañía que realizó cinco películas de ficción. Finalmente, en 1919, Rosas realizó *El automóvil gris* una de las películas más trascendentes de los primeros veinte años de cine en México.[24]

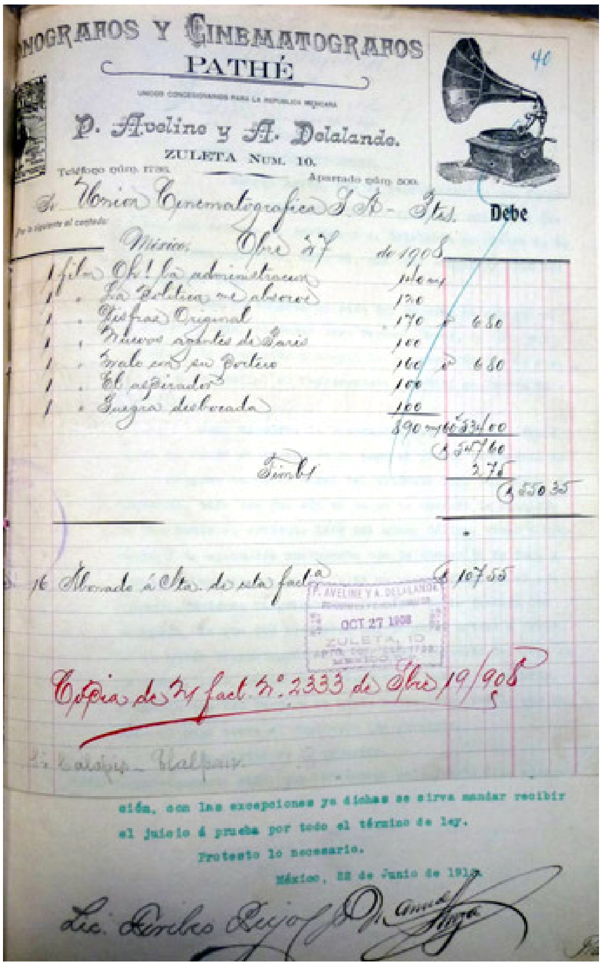
---

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

[23] El juez ordenó a Rosas "pagar a los señores P. Aveline y A. Delalande la cantidad de trescientos seis pesos, cincuenta centavos, más los réditos legales de esta suma antes del vencimiento del pagaré hasta la completa solución del caso", *ibid.*

Otra demanda mercantil de la empresa Aveline y Delalande fue contra el empresario francés Enrique Moulinié, quien se había incorporado al negocio en 1897 en Puebla y que, luego de trabajar como exhibidor trashumante, se mudó a la capital del país donde en 1909 fundó la distribuidora Unión Cinematográfica S.A. en la segunda calle de San Francisco, número 37. Esta empresa compitió comercialmente durante un tiempo con Aveline y Delalande, inaugurando la modalidad de alquilar las vistas en lugar de venderlas.[25]



NOGRAFOS Y CINEMATOGRAFOS
PATHÉ
P. Aveline y A. Delalande.
ZULETA NUM. 10.

40

Unión Cinematográfica S. A.

Debe

México, Obre 27 de 1908

1 film Oh! la administracion
1 " La Politica me aburre
1 " Nuevos agentes de Paris
1 " Malo con su Portero
1 " El aspirador
1 " Suegra desbocada

P. AVELINE Y A. DELALANDE
OCT 27 1908
ZULETA, 10

Copia de n/ fact. N°. 2333 de Obre 19/908

ción, con las excepciones ya dichas se sirva mandar recibir
el juicio á prueba por todo el término de ley.
Protesto lo necesario.
México, 22 de Junio de 191

Pagaré de la Unión Cinematográfica. Fuente: AGN

La Unión Cinematográfica realizó a Aveline y Delalande una compra de mercancías con valor de 550 pesos, de los cuales éstos sólo habían recuperado 107 (el adeudo se generó por la compra de películas, las cuales constan en un recibo de vistas cinematográficas con los siguientes títulos: *Oh, la administración!, La política me aburre, Nuevos agentes de París, Malo con su portero, El aspirador, Suegra desbocada*).[26] Por ello, los representantes de Pathé recurrieron a un nuevo juicio mercantil. La respuesta de Moulinié fue la correspondiente "rebeldía", negándose a pagar, por lo cual se decidió que la demanda fuera interpuesta a nombre del apoderado y no de la compañía. Esto no modificó la negativa de pago de Moulinié, a pesar de que las facturas contaban con su firma. En su defensa argumentó que quienes le debían dinero a él eran los representantes de la Pathé; sin embargo, no fue capaz de aportar prueba alguna. En la demanda emplazada se sostenía que había sido el mismo Moulinié quien había realizado los pedidos y se procedió a recoger la mercancía. Aunque en este caso no contamos con un expediente amplio, sabemos que el juicio se resolvió a favor de Aveline y Delalande, ordenándosele a Moulinié el pago del adeudo, así como los costos del juicio, que duró un año.

---

[24] SÁNCHEZ GARCÍA, José María, "Los Precursores". En: Dávalos Orozco, Federico y Carlos Flores Villela (eds.). *Historia del Cine Mexicano* (1896-1929). México: UNAM, 2013, p. 18.

[25] CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CNCA e IMCINE, 2009, p. 534.

[26] AGN, Archivo Histórico, expediente 17244, foja 32, caja 979, 1910.

Los expedientes de los diversos juicios nos permiten ubicar personajes que trabajaron con el cinematógrafo en distintos estados. Uno de ellos es Augusto Leroy, establecido en la ciudad de Puebla, quién adquirió un adeudo de 173.85 pesos, ya que había mandado reparar un cinematógrafo Lumière y no había pagado por ello, además de la adquisición de diversa mercancía que le había sido entregada.[27] En el caso de Leroy la deuda fue saldada y la empresa se desistió de la demanda.

Asociación con los Hermanos Alva

Los negocios de Aveline y Delalande no eran exclusivos de la Ciudad de México. Sus tratos con trashumantes que habían iniciado sus empresas cinematográficas en provincia ayudaron a su expansión no sólo en la distribución de vistas y equipo, sino también en el negocio de las salas cinematográficas. De hecho, sus relaciones con los Hermanos Alva –de quienes como hemos visto distribuyeron algunas películas– se extendió a la exhibición, al asociarse en 1912 con esta empresa para la gestión del Teatro Salón Morelos, en la ciudad de Morelia, estado de Michoacán.

Ante la gran aceptación de la que fue objeto el cinematógrafo en Morelia, se llevó a cabo la remodelación de espacios y la apertura de locales dedicados a este entretenimiento.[28] Entre estos se encontraban el Cine Club, el Salón París y el Teatro Hidalgo. Otro fue el

---

[27] *Ibid.*

[28] Sobre estos locales se puede consultar más información en: RUIZ OJEDA, Tania Celina, *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, capítulo 2.

Teatro Salón Morelos, el primer inmueble de la ciudad construido con el propósito de mostrar vistas cinematográficas. Contaba con una cabina de proyección[29] y distintos tipos de localidades, así como con un escenario donde se alternaban presentaciones de toda clase de artistas. Sus empresarios fueron los Hermanos Alva, quienes después de exitosas temporadas en el tradicional Teatro Ocampo,[30] concibieron la idea de crear una sala específica para proyecciones cinematográficas con los requerimientos de seguridad y operación necesarios para el espectáculo fílmico.[31] El permiso de edificación del inmueble fue expedido el 14 de agosto de 1908 y estaría vigente hasta 1910, pero fue renovado extendiendo su duración hasta el 15 de agosto de 1916.[32] Este salón resultó así una de las primeras salas cinematográficas permanentes en el país. Un cronista escribió en 1910: "los Sres. Alva y comp. construyeron de madera un bonito salón en la explanada Morelos, hacia el sur, para dar tandas de cinematógrafo, cuya localidad se inauguró el 15 de Agosto de 1908 y desde entonces ha estado dando diariamente todas las noches los días de trabajo y también en las tardes desde á las 4 los festivos y aún continúa en la actualidad".[33]

---

[29] Las cabinas fueron acondicionadas con medidas de seguridad, como el mantener el aparato aislado del público y contar con mangueras contra incendios. Anteriormente el cinematógrafo solía ser colocado entre los espectadores, lo que incrementaba el nivel de riesgo durante su operación. Esta preocupación por la seguridad se vio reflejada en la promoción de ciertos productos; como podemos ver en la siguiente nota: "Si no queréis tener riesgo ni perder tu vida y ahorrarte de alguna quemazón, se vende un buen aparato Acetileno que produce una luz muy brillante propia para tu cinematógrafo". *La Libertad*, Año 16, tomo 16, No. 57, Morelia, 7 de julio de 1908, p 3. Las precauciones tomadas derivaban de accidentes como el ocurrido en Acapulco en 1909, donde murieron cerca de doscientas personas al incendiarse el cine Flores, que se encontraba rebasado en su capacidad y contaba con mobiliario de madera. Al parecer fueron los malos manejos de un novato proyeccionista los que ocasionaron que una chispa prendiera la película, extendiéndose el fuego rápidamente. Esta tragedia fue un fuerte golpe para los cinematógrafos en todo el país, pero no había sido la primera relacionada con el cinematógrafo. Consultar: REYES DE LA MAZA, Luis. *Salón Rojo*. México: UNAM, 1968, p. 60.

[30] Archivo Histórico Municipal de Morelia, Caja 17, Legajo 1, Exp. 51, año 1907, septiembre. Relativo al permiso que solicitaron los Sres. Alva y Compañía para dar espectáculos del género indicado, en el Teatro Ocampo, durante la 2ª quincena del presente mes y 1º de noviembre próximo entrante. Morelia 30 de septiembre de 1907. Incluían la petición de una prórroga para un periodo igual al que solicitaban; la prórroga fue rechazada, pero la solicitud inicial fue aprobada. Se dictaminó el pago de quince pesos por función más un peso veinte centavos por permisos adicionales, siempre y cuando "ninguna compañía de zarzuela, ópera, drama, etc., solicite el teatro, siendo así quedará insuficiente esta concesión" (15 oct. 1907). En el mismo expediente el Sr. José Alva solicita el arrendamiento del teatro para enero y febrero de 1908, advirtiendo que las funciones en nada atacarán a la moral pública. El 13 de diciembre de 1907 se concedió el permiso.

[31] Además de su trabajo en la ciudad de Morelia, los Alva también fueron distribuidores y dueños de salas en la Ciudad de México. Consultar: RUIZ OJEDA, *op. cit.*

[32] "Contrato celebrado por el Gral. Pascual Ortiz Rubio, siendo Gobernador de Michoacán, y Don Manuel Ibarrola, como apoderado del Sr. José Alva", perteneciente al Amparo José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918, México, p.1.

El cine contaba con palcos, techumbre decorada, y departamentos de refrescos tanto en la parte superior como en la inferior. La caseta del manipulador era amplia y cómoda, además de segura, ya que contaba con mangueras contra incendios. Además, se agregó un gabinete tocador para damas provisto de todos los útiles necesarios, como excusados ingleses, y toda clase de lujos que procuraban confort al público.[34] En el vestíbulo del salón se servían refrescos, dulces, pasteles y nieves.[35]

El establecimiento contó con la simpatía de los morelianos y durante ocho años hizo las delicias del público de la ciudad, sorteando tiempos convulsos como el estallido de la Revolución en 1910 con la consecuente llegada al poder de Francisco I. Madero en 1911 y su trágica muerte en febrero de 1913, durante los acontecimientos conocidos como la Decena Trágica. Pero después de esa fecha la suerte del inmueble cambió. El 27 de septiembre de 1914 se publicó en el semanario *El Centinela* una breve nota que dio a conocer el mandato del Ayuntamiento donde se especificaba la orden de derribo de dicho local de espectáculos, concediéndoles un plazo de quince días a los Sres. Alva y compañía para que cumplieran lo mandado.[36] Los Alva recurrieron a distintas instancias para intentar evitar la demolición. Contaron con el apoyo de periodistas y damas de sociedad y uno de sus recursos fue alegar que formaban una sociedad con la importante empresa P. Aveline y A. Delalande, cuyos propietarios eran extranjeros.[37]

---

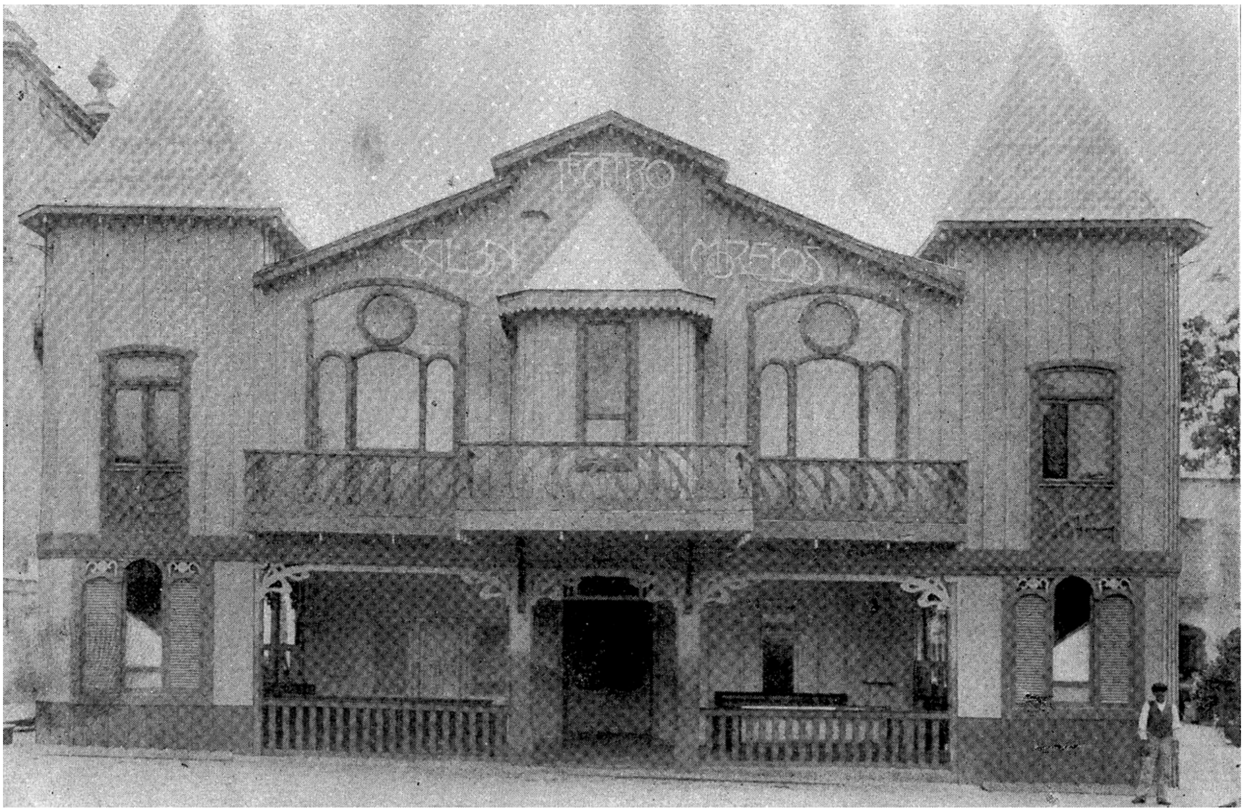
[33] TORRES, Mariano de Jesús. *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán.* T. I, Morelia, 1905-1915, p. 403.

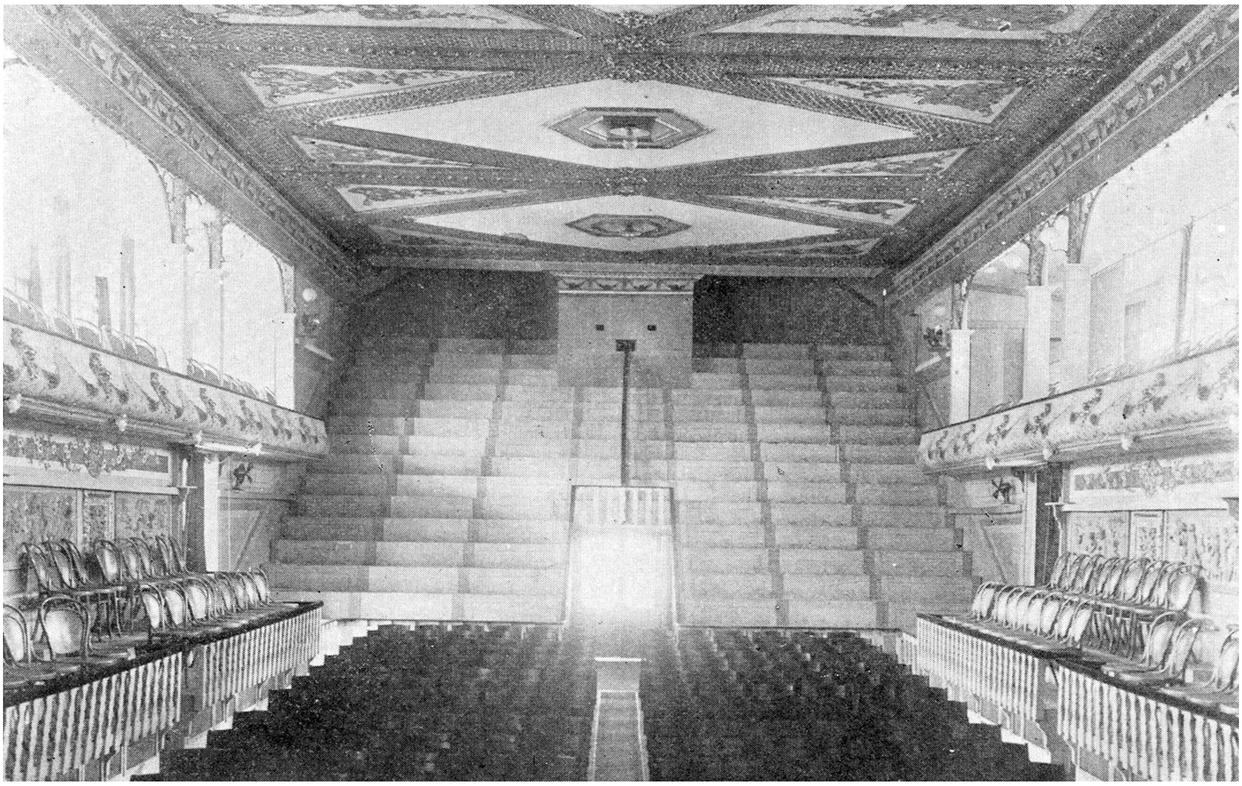
[34] *El Centinela,* Tomo XXI, No. 42, Morelia, 3 de mayo de 1914, p. 3.

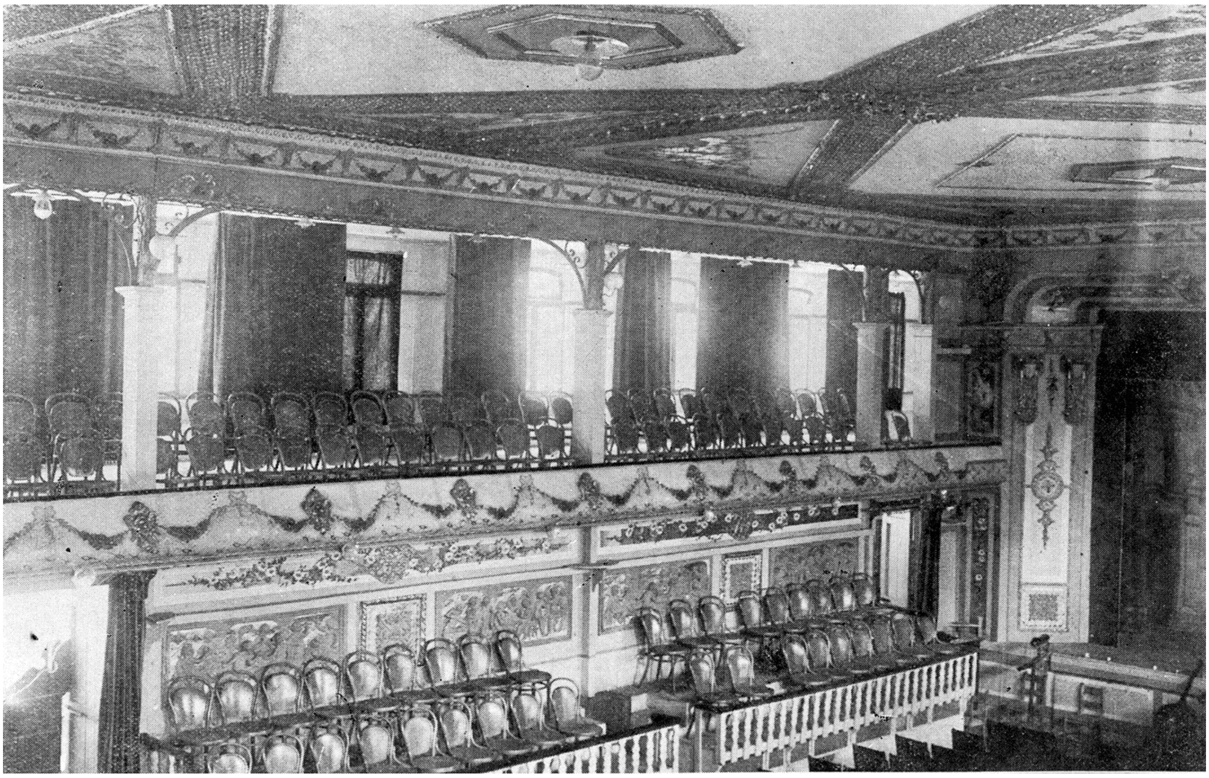
[35] *El Centinela,* Tomo XXI, No. 44, Morelia, 18 de mayo de 1914, p. 4.

[36] *El Centinela,* Tomo XXII, No. 12, Morelia, 27 de septiembre de 1914, p. 4.

[37] "El Sr. Alva declara que en enero de 1912 (...) cedió a favor de la sociedad constituida en París y registrada mercantilmente en México P. Aveline y A. Delalande, los derechos que le confirió dicha concesión, reservándose sólo parte de ella". En: "Contrato celebrado por el Gral. Pascual Ortiz Rubio, siendo Gobernador de Michoacán, y Don Manuel Ibarrola, como apoderado del Sr. José Alva", perteneciente al Amparo José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918, México, p. 1.


TEATRO
SALON
MORELOS





Página anterior y arriba: Teatro Salón Morelos. Fuente: Amparo de José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918. Biblioteca de El Colegio de Michoacán

Al ser ciudadanos franceses, Aveline y Delalande presentaron una reclamación diplomática por medio de la cual buscaban obtener la reparación de las órdenes dadas por el gobernador revolucionario Gertrudis Sánchez.[38] Pero ninguno de estos recursos funcionó y el Salón Morelos fue demolido entre octubre y noviembre de 1914 por la orden del Ayuntamiento de la ciudad de Morelia.[39] Aveline y Delalande reclamaron entonces una indemnización por perjuicios, que ascendía a 40,000 pesos.[40]

---

[38] "Como no hubiese entonces Tribunales Civiles ni Federales en el país, los Sres, P. Aveline y A. Delalande se vieron en la necesidad de presentar en 30 (...) de septiembre de 1914 una reclamación diplomática por los conductos debidos, a fin de obtener reparación del acto del mencionado General Sánchez e indemnización de los perjuicios consiguientes." Amparo José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918, México, pp. 1 y 2.

[39] "Destruido por orden del Gobernador Pre-Constitucional de Michoacán, Gral. Gertrudis Sánchez, lo que motivó la reclamación diplomática de los Sres. 'P. Aveline & A. Delalande' de París", Amparo José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918, México, p. 7. Otros lugares de exhibición no se vieron afectados. En particular, el Cine Club no fue tocado y continuó en funciones, por lo que una vez cumplida la orden de demolición del Morelos, pasó a ser el único salón de espectáculos cinematográficos en la ciudad, ante el cierre previo de salones como el París y el Teatro Hidalgo. En: RUIZ OJEDA, *op. cit.*

[40] El memorando perteneciente al expediente 336, localizado en Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, establece que: "Le théâtre 'Morelos' explite por M. Aveline et Delalande à

Un par de años después, el nuevo gobernador del estado, Pascual Ortiz Díaz Rubio, ofreció que, a cambio de retirar la reclamación de los franceses, se autorizaría reconstruir el Salón Morelos en el mismo lugar y con las mismas condiciones de construcción, decorado y ornato y se permitiría, además, llevar a cabo ampliaciones, modificaciones y mejoras. A la vez, se ofrecía un permiso para el funcionamiento del cinematógrafo durante los siguientes 15 años. El gobernador firmó el documento en el que autorizaba dicha reconstrucción. Los propietarios estarían obligados a cambio a ofrecer bajo solicitud del gobierno exhibiciones gratuitas para estudiantes de las escuelas de la ciudad, así como prisioneros de las cárceles y cuarteles militares. De la misma manera se obligaba a retirar de forma inmediata la queja interpuesta por parte de la empresa cinematográfica en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El documento fue firmado el 6 de octubre de 1917 en el Palacio de los Supremos Poderes del Estado de Michoacán por el Sr. Lic. Manuel Ibarrola en representación de José Alva y el gobernador Ortiz Rubio.[41] Los anhelos de los empresarios no llegaron a concluirse, ya que el Congreso se declaró incompetente para conocer la aprobación del contrato a través de su agenda pública, y en la agenda privada fue desechado. Al final se dictaminó que no existía la autoridad responsable para ejecutar los reclamos, y de esta manera la historia del salón de cine en Morelia llegó a su fin. También terminó entonces la asociación de Aveline y Delalande con los Hermanos Alva. De hecho, la sociedad de los franceses se disolvió unos meses después de la demolición del Teatro Morelos, el 1º de marzo de 1915. Aveline otorgó entonces todos los poderes a su socio para liquidar la empresa, con la misión de realizar los activos y pagar los pasivos sociales. Aveline regresó a París, donde con un capital de 30.000 francos fundó en 1920 la Aveline y Cie., otra empresa dedicada al cinematógrafo.[42] Delalande continúo con sus negocios en París y la ciudad de México.

Morelia, Mich. a été fermé et détruit en octobre-novembre. Montand de la réclamation de 40,000 pesos", México le 13 decembre 1925, Firmado por el Agente del Gobierno francés, perteneciente a le Commission Franco-Mexicaine des reclamations; E. Pepin, Apéndice a la *Memoria de la SRE de agosto de 1931, a julio de 1932*. México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1932, p. 702.

[41] Amparo José Alva contra el Constituyente de Michoacán, 1918, México, p. 5.

[42] Aveline & Delalande http://cinematographes.free.fr/aveline.html [consultado 20 de mayo de 2016].

Referencias bibliográficas

AVELINE & DELALANDE. Disponible en: http://cinematographes.free.fr/aveline.html, [Acceso: mayo de 2016].

CIUK, Perla. *Diccionario de Directores del cine mexicano*. México: CNCA e IMCINE, 2009.

DE LOS REYES, Aurelio. "Del cine mudo al sonoro". En: De los Reyes, Aurelio (coord.) *Miradas al cine mexicano*. México: Secretaría de Cultura e IMCINE, 2016, pp. 16-55.

DE LOS REYES, Aurelio, "Los cinefotógrafos de la Revolución". Disponible en: http://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/los-cinefotografos-de-la-revolucion [Acceso: abril de 2017].

KATZ, Ephraim y Ronald Dean Nolen. *The Film Encyclopedia*. Nueva York: Harper Collins, 2012.

MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916.* México: Filmoteca UNAM, 2012.

PEREZ-SILLER Javier y Chantal Cramaussel (coords). *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. Zamora: COLMICH, BUAP, 2004.

ORTIZ GAITÁN, Julieta. "La ciudad de México durante el Porfiriato: el París de América". Disponible en: http://books.openedition.org/cemca/843. [Acceso: abril de 2017].

REYES DÍAZ, Evelia. *Ciudad, lugares, gente, cine. La apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.

REYES de la Maza. Luis. *Salón Rojo*. México: UNAM, 1968.

RUIZ OJEDA, Tania Celina. *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia, 1896-1914.* Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

SÁNCHEZ GARCÍA, José María. "Los precursores". En: Dávalos Orozco, Federico y Carlos Flores Villela (eds.). *Historia del Cine Mexicano (1896-1929)*. México: UNAM, 2013.

TORRES, Mariano de Jesús. *Diccionario Histórico, Biográfico, Geográfico, Estadístico, Zoológico, Botánico y Mineralógico de Michoacán.* Morelia: edición del autor, 1905-1915.

Fecha de recepción: 28 de junio de 2017
Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2017

Para citar este artículo:

RUIZ OJEDA, Tania Celina "P. Aveline & A. Delalande. Orígenes de la distribución fílmica en México", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 71-91. Disponible en: < http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/115> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Tania Ruiz Ojeda** es Doctora en Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, institución donde también realizó su Maestría. Cuenta con una larga experiencia como profesora, y ha impartido cursos en el Posgrado de Historia del Arte y en la Maestría en Cine Documental del CUEC, UNAM. Ha participado con capítulos en distintas publicaciones y es coordinadora del libro *El cine en las Regiones de México.* México: UANL, 2013. Actualmente colabora con la Unidad de Investigación en Representaciones Sociales y Culturales de la UNAM. E-mail: taniaruizojeda75@gmail.com.

Traducciones

La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular[1]

Frank Kessler[*]

Traducción de Lesly Peterlini[**]

"Un medio nace siempre dos veces...." –tal es la tesis elaborada por André Gaudreault y Philippe Marion, tesis anunciada desde el título mismo de su artículo publicado en el 2000. En un texto más reciente, los dos autores explicitan los principios de esta teoría del "doble nacimiento" de los medios de la siguiente manera:

> Nuestro modelo descansa sobre una gradación a tres tiempos que hemos identificado por tres términos situados en un mismo campo semántico, pero les hemos dado un coeficiente connotativo específico. Estos tres términos son: *aparición, emergencia y advenimiento*. La historia del cine de los primeros tiempos nos hará entonces pasar, sucesivamente, de la *aparición* de un dispositivo técnico (una tecnología), las *máquinas de vistas*, a la *emergencia* de un dispositivo sociocultural, aquel de las *vistas animadas*, luego al *advenimiento* de una institución, aquella del *cine*.[2]

La noción de dispositivo se recupera dos veces en el pasaje recién citado, tomando dos sentidos ligeramente diferentes: por un lado, remite a la tecnología cinematográfica, es decir, a la capacidad de la máquina de captar y restituir el movimiento, y por el otro lado, designa la dimensión sociocultural del medio. Podríamos agregar que, en efecto, estas dos acepciones aparecen hoy con bastante frecuencia en numerosos escritos vinculados al cine de los primeros tiempos.

---

[1] Este texto ha sido escrito en el marco del "Utrecht Media Research Project on the Historical Construction of Media and Media Forms". [El artículo fue publicado originalmente con el título de "La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire" en la revista *Cinémas*, vol. 14, n. 1, 2003, pp. 21-34. Agradecemos a Frank Kessler y a la revista *Cinémas* por autorizar su traducción en esta publicación].

[2] GAUDREAULT, André y Philippe Marion. "Le cinéma naissant et ses dispositions narratives", *Cinéma &Cie*, n. 1, 2001, p. 34. La cursiva es de los autores.

Ahora bien, tomando en consideración las discusiones metateóricas en los estudios cinematográficos de los últimos veinte años, esto parece poco novedoso. La teoría de inspiración psicoanalítica denominada, justamente, del dispositivo[3] (conocida en los países anglófonos con el nombre de *apparatus theory*), ¿no ha sido considerada antaño como el apogeo de un desarrollo en materia de estudios cinematográficos, teoría caracterizada por una falta absoluta de consideración por la historicidad de su objeto – el cine en tanto institución y en tanto forma de espectáculo? En este camino, Thomas Elsaesser y Adam Barker[4] notan que "la búsqueda [....] centrada en la naturaleza fundamental del aparato cinematográfico [....] ha tendido a subsumir todas las tipologías de público bajo la fórmula de Metz y Baudry del significante imaginario".[5]

La pertinencia teórica de la noción de dispositivo en el seno de una interrogación sobre la historia del cine se encuentra lejos de ser evidente. Importa entonces explorarla en sus diversas acepciones para que emerja claramente su eventual utilidad, a saber, su productividad teórica para la búsqueda histórica.

Recordemos aquí las grandes líneas de la teoría del dispositivo. En su *Dictionario teórico y crítico del cine*, Jacques Aumont y Michel Marie explican en primer lugar que "el término de dispositivo designa en mecánica la manera en que se disponen las piezas y los órganos de un aparato, y así, el mecanismo mismo", y que la teoría freudiana lo retoma para rendir cuenta de la organización mental de la subjetividad. Es el sentido que ha conservado la teoría del cine para describir el estado psíquico característico del espectador en el curso de la proyección de un film. Aumont y Marie prosiguen:

---

[3] Teoría elaborada, como sabemos, por Jean-Louis Baudry en dos artículos fundamentales, retomados a continuación en: BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

[4] ."The enquiry [....] focusing on the fundamental nature of the cinematic apparatus [...] has tended to subsume all modes of cinematic spectatorship under Metz and Baudry´s formulation of the Imaginary Signifier". ELSAESSER, Thomas y Adam Barker, "Introduction" à la section "The Continuity System. Griffith and Beyond" En: Elsaesser, Thomas (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990, p. 303.

[5] Es necesario notar que Christian Metz insiste en el hecho de que el régimen espectatorial que él describe es, entre otros, culturalmente específico a los países occidentales. METZ, Christian. "Le film de fiction et son spectateur", *Communications*, n. 23, 1975, pp. 132-133..

> El dispositivo es ante todo una organización material: en una sala oscura, los espectadores perciben sombras proyectadas sobre una pantalla, producidas por un aparato usualmente ubicado detrás de sus cabezas. Es el "aparato de base" (Baudry), metonimia del conjunto de aparatología y operaciones necesarias para la producción de un film y su proyección, y no sólo de la cámara y del proyector propiamente dichos.[6]

Este dispositivo (que Baudry, lo sabemos, discute evocando el mito de la caverna de Platón[7]) provoca entonces una regresión del sujeto, próxima a la del durmiente, que repite el estado postnatal y aún la vida intra-uterina, produciendo aquello que Baudry denomina "el efecto cine".

> Por lo tanto, el cine provoca un retorno hacia un relativo narcisismo, hacia una forma de realidad envolvente donde los límites del propio cuerpo del espectador y su relación con el exterior ya no son estrictamente precisados. Así se explica el apego del sujeto psíquico a la imagen en general y más particularmente la fuerte identificación ejercida por el cine.[8]

Teniendo en cuenta otros trabajos que continúan este tipo de reflexión, debemos remarcar que el régimen discursivo donde este efecto cine se manifiesta con mayor eficacia, régimen que ha dominado la institución cinematográfica hasta hoy, es el film de ficción narrativo-representativo clásico. Efectivamente, las estrategias formales desplegadas por éste tienen por objeto maximizar la inversión psíquica del espectador en la ficción.

Simplificando las cosas un poco, podríamos decir que la teoría del dispositivo propone, a fin de cuentas, una descripción del funcionamiento de la institución cinematográfica –con todos los efectos ideológicos que esto implica– como relación entre varios factores:

– *primero*, una tecnología material produciendo condiciones favorables a:
– *segundo*, un cierto posicionamiento del espectador fundado en deseos inconscientes a los que corresponde:

---

[6] AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001, p. 54.

[7] Cf. BAUDRY, *op. cit.*, p. 36: "Es decir tanto como un mismo dispositivo estaría en el origen de la invención del cine y ya presente en Platón. [....] Podríamos entonces avanzar afirmando que el "mito" de la caverna es el texto de un significante de deseo que persigue la invención del cine, la historia de la invención del cine".

[8] AUMONT y Marie, *op. cit,*, pp. 54-55.

– *tercero*, una forma fílmica institucionalizada (el cine clásico para hablar rápido) en la cual el modo de dirección pretende garantizar el mantenimiento óptimo de esta posición espectatorial, calificada la mayoría de las veces como “voyeurista”.[9]

Aún dejando de lado la pregunta sobre en qué medida encontramos otras posturas espectatoriales en el interior de la institución cinematográfica, es importante constatar que a pesar de todas nuestras resistencias hacia los fundamentos psicoanalíticos de esta teoría y a pesar del hecho de que ella no tiene explícitamente en cuenta la innegable actividad cognitiva de los espectadores, ella ha podido servir a numerosos estudios, proponiendo una suerte de modelo general de funcionamiento del film de ficción narrativo-representativo dominante. A tal punto que, cuando Tom Gunning busca dar una primera definición de aquello que él denomina el cine de atracciones, la opone explícitamente y casi palabra por palabra, al “efecto cine” producido por el film narrativo clásico:

> ¿Qué es exactamente el cine de atracciones? [….] Comparado con el aspecto voyerista del cine narrativo analizado por Christian Metz, este es un cine exhibicionista. Un aspecto del cine temprano [….] es emblemático de este tipo diferente de relación que el cine de atracciones construye con su espectador: la mirada recurrente de los actores hacia la cámara. Esta acción, que más tarde será percibida como una disrupción de la ilusión realista del cine, acá se emprende con brío, estableciendo un contacto con el público. De los cómicos que sonríen afectadamente a la cámara a la constante gesticulación y reverencia de los prestidigitadores en las películas de magia, este es un cine que muestra su visibilidad, dispuesto a romper su mundo ficcional ensimismado en pos de tener una chance de llamar la atención del espectador.[10]

---

[9] Siendo consciente del riesgo de proceder aquí con aproximaciones superficiales y demasiado rápidas, me gustaría señalar que el concepto de dispositivo, descrito de este modo, tiene ciertos puntos en común con la noción de *Ge-stell* de Heidegger, particularmente ahí donde el filósofo habla de máquinas, no en términos de objeto, sino en términos de un vínculo complejo y recíproco entre la máquina, la manera en que ella es utilizada y utilizable y el hombre. *Cf.* HEIDEGGER, Martin. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1962. (en especial pp. 14-20)

[10] “What precisely is the cinema of attractions? (…) Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analysed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema (…) is emblematic of this different relationship the cinema of attractions constructs with its spectator: the recurring look at the camera by actors. This action, which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurors in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for

Dicho de otra manera, el cine de atracciones es un dispositivo radicalmente diferente de aquel del cine narrativo clásico, al menos en lo que atañe al posicionamiento del espectador y al modo de dirección inherente a la forma fílmica. Aún si el dispositivo material puede parecer relativamente cercano al discutido por Baudry, no deberíamos descuidar las diferencias en el plano de las prácticas de presentación que, en efecto, son menos aptas a producir esta absorción espectatorial inherente a las ficciones cinematográficas clásicas.

Observamos, por lo tanto, que la noción de dispositivo, concebida como la interrelación entre una tecnología, un modo de presentación, un modo de dirección, una forma fílmica y un posicionamiento de la instancia espectador, reclama finalmente ser "historizada".[11] Abandonando la idea de una predisposición psíquica fundamental, inscripta por así decirlo ontológicamente en el medio en tanto tal y regulando la cinematografía en su conjunto, podríamos distinguir en el curso de la historia del cine entre varios dispositivos, cada uno específico por su historicidad.

De este modo, volviendo a la noción de dispositivo de André Gaudreault y de Philippe Marion presentada anteriormente, podemos formular las cosas en términos algo distintos: desde el punto de vista propuesto aquí, cada uno de los paradigmas que los autores distinguen da lugar a un dispositivo diferente, cada uno de estos dispositivos tiene entonces –necesariamente– a la vez una dimensión tecnológica y una dimensión sociocultural, sin olvidar las otras dimensiones que ya mencionamos, a saber la forma fílmica y el modo de dirección. Esto implica sin embargo una

---

a chance to solicit the attention of the spectator". GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, p. 57.

[11] En Alemania, Knut Hickethier propuso concebir la historia del cine y de la televisión en tanto historias de dispositivos (cf. HICKETHIER, Knut. "Dispositiv Fernsehen", *Montage/AV*, vol. 4, n. 1, 1995, pp. 63-83 y HICKETHIER, Knut. "Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte". En: Hickethier, Knut, Eggo Müller et Reiner Rother (dir.). *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Sigma, 1997, pp. 63-73). En cambio, para Siegfried Zielinski y su proyecto de una historia de "audio-visiones", es justamente el hecho de que el concepto de dispositivo le permita pensar las grandes líneas de una continuidad a un nivel metapsicológico, que lo lleva a trabajar con la teoría de Baudry (ver especialmente ZIELINSKI, Siegfried. "Historic Modes of the Audiovisual Apparatus", *Iris*, n. 17, 1994, pp. 7-24).

modificación bastante radical del objetivo teórico del concepto de dispositivo: se abandona el terreno de la metapsicología del espectador (así como también, aunque sea provisoriamente, aquel de la crítica ideológica) para situarse en cambio en el dominio de una pragmática histórica.[12]

La cinematografía como dispositivo espectacular

Cuando Gaudreault y Marion hablan de "la aparición de un dispositivo técnico (....), las máquinas de vistas", sin duda ellos no se opondrían a que agregáramos que se trata de una aparición que, desde el inicio mismo, debe estar situada en un ambiente de aparatos y de espectáculos visuales y ópticos. O bien, para usar una fórmula de moda en estos días, que las imágenes en movimiento forman parte desde siempre de una *cultura visual* históricamente dada. De ahí, aquel fenómeno constatado en otro sitio por André Gaudreault,[13] según el cual las diversas prácticas cinematográficas se inscriben siempre, además, dentro de otras *series culturales*. (Esto vale también, evidentemente, para la emergencia de vistas animadas – ya volveremos a esto).

Es el caso, por ejemplo, de los diferentes tipos de *Schnellseher* desarrollados por el fotógrafo alemán Ottomar Anschütz.[14] Trabajando en el contexto histórico de la cronofotografía, pero sin poseer ambiciones científicas en lo que concierne al estudio del movimiento (a diferencia de Muybridge o de un Marey), Anschütz produjo, efectivamente, *fotografías animadas*. Para la comercialización de sus trabajos, él se sirvió de máquinas de vistas fundadas en los principios estroboscópicos del fenaquitiscopio o del zootropo, y también, aunque brevemente, de la proyección. Su

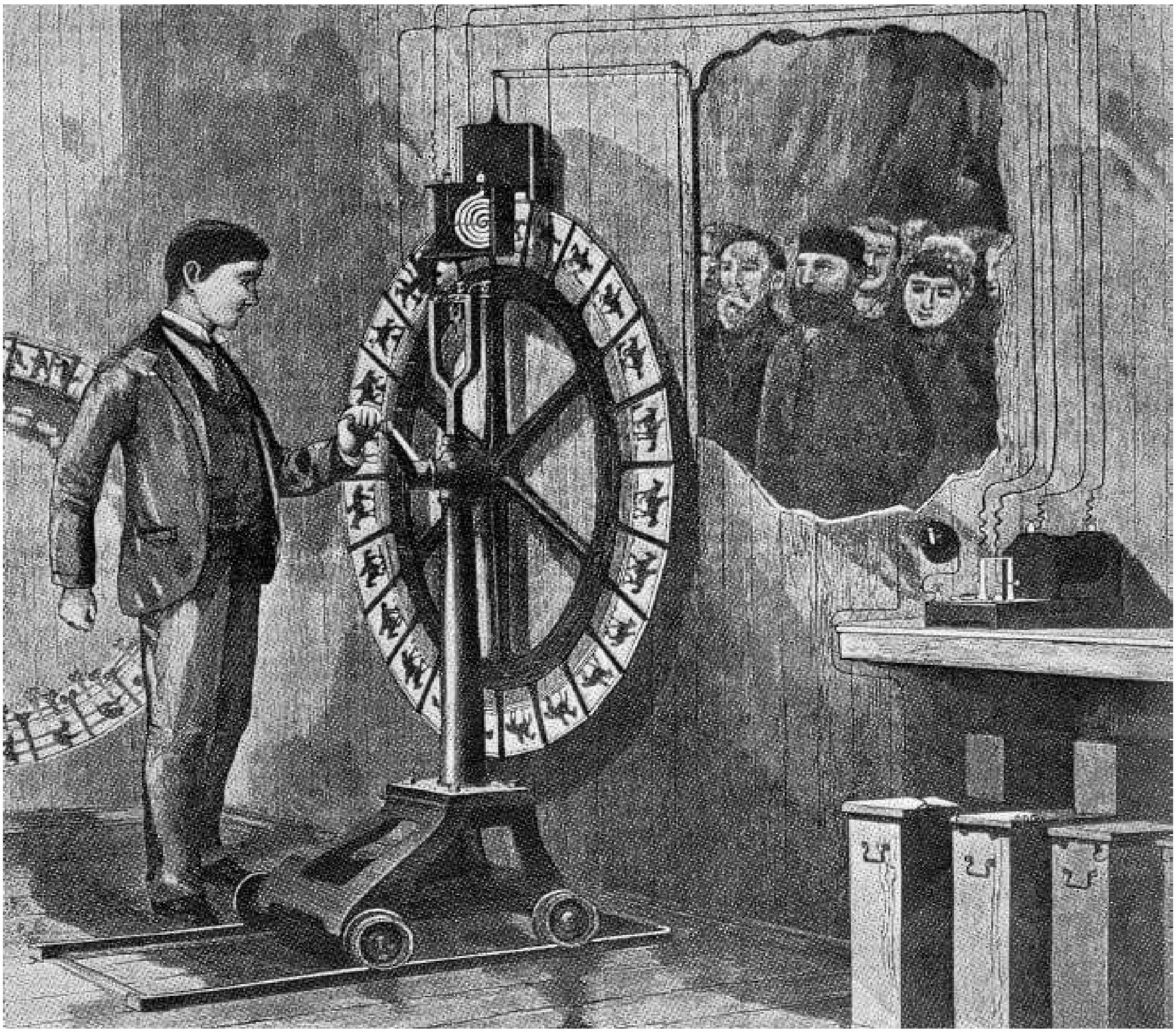
---

[12] Para mi concepción de una pragmática histórica, véase KESSLER, Frank. "Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels", *Réseaux*, N° 99, 2000, pp. 73-98 y KESSLER, Frank. "Historische Pragmatik", *Montage/AV*, vol. 11, n. 2, 2002, pp. 104-112.

[13] GAUDREAULT, André. "*Les vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est toujours Deslandes qu'il faut lire et relire)...". En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dir.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 111-131.

[14] Sobre Anschütz, ver especialmente el insoslayable estudio de Deac Rossell, del que tomo todos los datos empíricos presentados a continuación. ROSSELL, Deac. *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 2001.

Elektrischer Schnellseher es una máquina tragamonedas, en ella los espectadores pueden observar una serie de imágenes fotográficas (veinticuatro o a veces menos), montadas sobre un disco. Anschütz retoma entonces tecnologías anteriores para adaptarlas, modificarlas y perfeccionarlas según sus propias necesidades. El espectáculo que ofrece consiste principalmente en la restitución fotográfica del movimiento teniendo por objetivo la fascinación del espectador frente a las capacidades de la máquina. En este contexto, es altamente significativo que uno de los periodistas asistentes a una proyección del *Schnellseher* denomine "Bewegungsbilder" a las fotografías animadas, es decir, "imágenes de movimiento".[15]



El Elektrischer Schnellseher de Ottomar Anschütz . Grabado publicado en *American Scientific*, 16 de noviembre de 1889. Fuente: Wikimedia Commons

---

[15] *Photographisches Wochenblatt*, 1894, p.424 (citado en Rossell,*ibid.*, p. 120).

Nos encontramos entonces en el centro mismo de aquello que Gaudreault y Marion[16] denominan el paradigma de la captación / restitución. Los poderes de la tecnología para captar el movimiento, la fidelidad de su restitución, el asombro de los espectadores frente a la estremecedora intensidad de lo que más tarde llamaremos "la impresión de realidad", forman así la *dominante* (por tomar prestado este término al formalismo ruso) del dispositivo en el que se inscriben el *Schnellseher* como también la mayoría de las otras máquinas, sino todas, con las cuales aquella entra en competición. De esta manera, el *American Photographer* del 16 de marzo 1894 precisa en un artículo consagrado al kinetoscopio de Edison:

> Será recordado que la Electric Wonder Company mostró un gran zootropo con imágenes de Anschütz hace poco en el Strand, y estas eran una constante fuente de maravilla y asombro para los no iniciados. Edison [....] tendrá problemas para mejorar estos resultados.[17]

La prensa de la época se hace eco, con insistencia, de una cierta fascinación por la fuerza de la ilusión que producen las diversas máquinas de vistas, en especial, su notoria precisión en la representación de detalles referenciales que refuerzan la impresión de realidad: el humo, las hojas, el juego de los músculos, etc. La forma fílmica (si es que podemos decirlo así: habría que hablar más de "forma de fotografía animada") correspondiente a este dispositivo debe, justamente, garantizar ante todo la visibilidad máxima de sus efectos.[18]

Esto vale también para el caso de los films de los hermanos Skladanowsky que, perteneciendo a la misma fase histórica –aquella de la *novelty* como la denominamos frecuentemente– podría ser entendido de manera diferente. Presentado públicamente el 1 de noviembre de 1895 en el Wintergarten de Berlin, el *Bioskop* de los

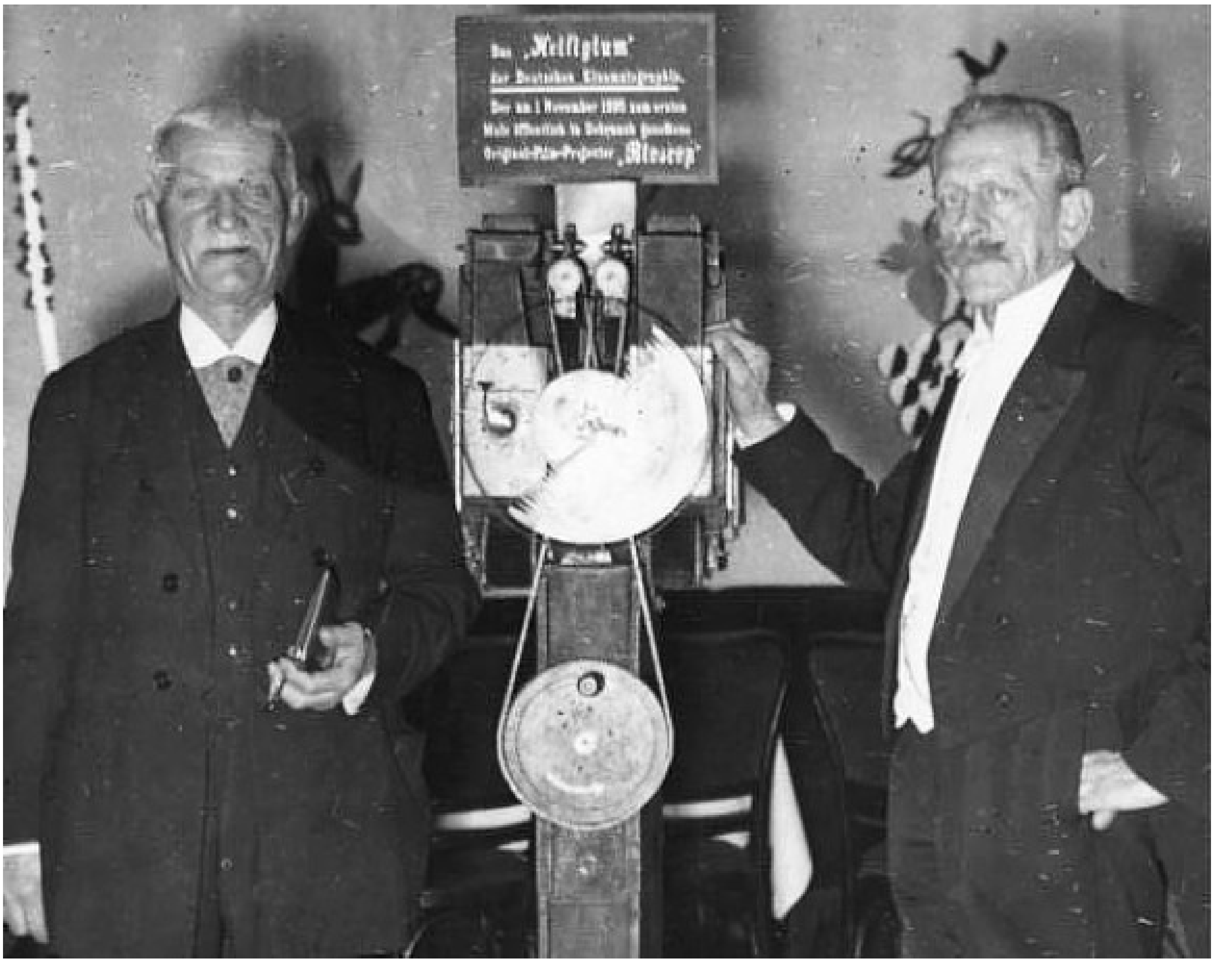
---

[16] GAUDREAULT y Marion, *op. cit.*, pp. 35-37.

[17] "It will be remembered that the Electrical Wonder Company showed a large zoetrope with Anschütz pictures some little time back in the Strand, and these were a constant source of wonder and amazement to the uninitiated. Edison (...) will have some trouble to improve on these results" (citado en Rosell, *op. cit*,, p.17).

[18] Sobre este punto véase GAUDREAULT, André y Frank Kessler. "L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne". En: Vichi, Laura (dir.). *L'uomo visibile/The Visible Man*. Udine: Forum, 2002, pp. 23-32

Skladanowsky se inscribe de inmediato en varias series culturales. Desde el punto de vista tecnológico, los Skladanowsky habían construido su máquina partiendo de sus experiencias profesionales y de su doble competencia en las artes de la proyección y de la fotografía.[19] Desde el punto de vista del contexto de presentación, en cambio, es la serie cultural de las artes del espectáculo y, más precisamente, del teatro de variedades la que interviene aquí como "dominante". Así, un anuncio del Wintergarten en un diario berlinés precisa que el *Bioskop* ofrece al público "un programa completo de teatro de variedades en 15 minutos"[20]



Los Hnos. Skladanowsky in 1934 con su Bioskop. Fuente: Wikimedia Commons

---

[19] Sobre este punto véase VOGL-BIENEK, Ludwig. "Skladanowsky und die Nebelbilder", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8: Film und Projektionskunst*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, (especialmente pp. 96-99).

[20] Véase el anuncio reproducido en ZGLINICKI Friedrich von. *Der Weg des Films*. Hildesheim/New York: Olms Presse, 1979, p. 241 (la traducción es del autor).

En este sentido, los films rodados por los Skladanowsky parecen claramente pertenecer al paradigma de la mostración. Reproduciendo los números del teatro de variedades, contienen todos los elementos del cine “exhibicionista” que trata Tom Gunning: la frontalidad, las miradas a cámara y, sobretodo, el saludo al público de los dos hermanos, incluido el último film de su pequeño programa que, significativamente, lleva el título “Apoteosis“. Sin embargo, el contexto histórico de las presentaciones asegura que es todavía el fenómeno de las imágenes en movimiento el que fascina a los espectadores. Por lo menos, eso es lo que podemos concluir a partir de diversas reacciones en la prensa:

> Al final del programa pasamos a la pequeña escena donde se encuentra el *Bioskop*. El técnico ingenioso utiliza acá fotogramas instantáneos divertidos y los presenta ampliándolos. No están fijos, están vivos. El Diablo sabrá cómo lo logran.[21]
>
> Con su *Bioskop*, los señores Skladanowsky han creado una invención extraordinaria: comparable al *Elektrische Schnellseher*, se transportan artistas en acción, por ejemplo, malabaristas, acróbatas, etc., a la escena en tamaño real. Es sorprendente.[22]

Podríamos citar otros ejemplos del mismo tipo. Lo que llama la atención en este último ejemplo es que lo representado, es decir, los números reproducidos, no es evocado sino al pasar. Evidentemente, los autores de la época estaban fascinados, en primer lugar, por las posibilidades de la máquina y expresan su admiración frente al espectáculo calificado como “increíble“. Si se muestran sorprendidos, es más por el milagro técnico que se produce frente a ellos que por lo que muestran las imágenes en movimiento.

Aparecen entonces las grandes líneas del dispositivo espectacular constituido aproximadamente en 1895 por las imágenes en movimiento: participando de varias series culturales, las máquinas exhiben en primer lugar una tecnología capaz de captar y de restituir el movimiento; esta busca impresionar y maravillar al espectador a la vez que demuestra sus posibilidades, entre ellas privilegia una forma fílmica cuyo objetivo principal es producir un máximo de visibilidad. El ejemplo de las películas rodadas por los Skladanowsky demuestra, asimismo, que tal concepción de la noción de dispositivo conlleva a un acercamiento pragmático histórico: el dispositivo informa el cuadro institucional general en el seno del cual funcionan los films. En otras palabras, una misma forma fílmica puede funcionar de manera diferente de un dispositivo al otro.[23]

---

[21] *Staatsbürgerzeitung*, n. 519, 5 noviembre 1895 (citado en ZGLINICKI, *ibid*., p. 242, la traducción es del autor).

[22] *Artist*, N. 561, 1895 (citado en ZGLINICKI, *ibid*., p. 242, la traducción es del autor).

La cinematografía como dispositivo de lo espectacular

El paradigma de la captación / restitución –así como el dispositivo que le corresponde– está casi exclusivamente ligado al período de la *novelty*. Para que la cinematografía pudiera establecerse como forma de espectáculo y para que los espectadores tuvieran el deseo de volver a ver imágenes en movimiento, hacía falta que lo representado en sí mismo constituyera una atracción. Es aquello que Gaudreault y Marion denominan el "paradigma de la mostración" y que, más generalmente, hemos tomado el hábito de llamar cine de atracciones. El ejemplo de la producción de los hermanos Skladanowsky que comentamos indica que la frontera entre el dispositivo del primer paradigma, es decir, aquel ligado a la captación / restitución, y el segundo, es particularmente fluctuante. Desde que la dominante se desplaza del espectáculo de la reproducción del movimiento en tanto tal hacia el espectáculo representado, las atracciones filmadas, estamos pasando a un dispositivo otro.

Como vimos, Tom Gunning definió el cine de atracciones como un dispositivo que se opone al dispositivo del cine narrativo clásico. Y en efecto, numerosas investigaciones recientes han explorado este aspecto de las atracciones fuertemente presente en la producción cinematográfica del cambio de siglo. Aunque se trate de diversas formas de films de trucos, *feriées*, vistas al aire libre y películas cómicas, no podemos dejar de lado la insistencia en lo espectacular, en las atracciones visuales de todo tipo. Los catálogos de la época nos ofrecen numerosos ejemplos de descripciones de films recalcando tal o cual aspecto particularmente espectacular, desde "magníficas apoteosis en colores" hasta accidentes extraordinarios de films cómicos, pasando por espectáculos naturales reproducidos en vistas al aire libre: puestas de sol, caídas de aguas sublimes, paisajes exóticos. El uso recurrente de fórmulas de presentación, equivalentes retóricos del gesto indicativo "he aquí" implícitos en el transcurso de la enumeración de elementos relevantes del film, aparecen entonces como "consignas de lectura".[24]

---

[23] Véase también el artículo de Uli Jung que establece una distinción entre *Lokalaufnahmen* y *Städtebilder*, dos tipos de vistas urbanas que, desde un punto de vista formal, pueden parecer idénticas, pero que difieren considerablemente en lo que concierne a su modo de explotación. JUNG, Uli. "Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, pp. 253-273.

Todavía hay que señalar que todos los géneros que mencionamos previamente participan de diferentes series culturales: el teatro mágico, las *feriées* en escena, el circo, la prestidigitación, el panorama, el diorama, la linterna mágica (en el seno de esta serie, con diversos géneros como, por ejemplo, las imágenes de viajes), etc.[25] Desde un cierto punto de vista, podemos decir que la dimensión del espectáculo visual –"espectáculo" tomado en su sentido más literal– funciona como una suerte de denominador común a todas estas series culturales. Se trata, antes que nada, de "dar a ver", mucho más que de relatar, de demostrar o de hacer saber.

Las características de este dispositivo de lo espectacular en el dominio de la cinematografía son así las siguientes: la tecnología no es más en sí misma la principal atracción (como es el caso de todo el primer período presentando la cinematografía como dispositivo espectacular), ella sirve antes que nada para mostrar *lo* espectacular, participando de otras series culturales y utilizando siempre las posibilidades técnicas del medio (la captación / restitución que devienen en parte revelación pero también otras posibilidades como los trucos, la movilidad del aparato de toma de vistas, la puesta en escena, etc.). Este dispositivo funciona de diferente manera respecto al que privilegia el aparato y la tecnología. Se intenta sorprender y fascinar al público por el espectáculo visual, por la forma fílmica teniendo ahora como objetivo su puesta en valor de manera óptima. Encontramos aquí las características del "cine de atracciones" tal como fue definido por Tom Gunning.

---

[24] He explorado diversas facetas de este cine "atraccional" en diferentes artículos. Véase KESSLER, Frank. "Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels", *Réseaux*, n. 99, 2000, pp. 73-98; KESSLER, Frank. "In the Realm of the Fairies. Early Cinema between Attraction and Narration", *Iconics. International Studies of the Modern Image*, vol. 5, 2000, pp. 7-26; KESSLER, Frank. "Cinématographie et arts de l'illusion". En: Quaresima, Leonardo y Laura Vichi (dir.). *La decima musa/The Tenth Muse*. Udine: Forum, 2001, pp. 535-542 y KESSLER, Frank. "Mésaventures en série. La circulation des motifs dans le cinéma comique des premiers temps". En: Antononini, Anna (dir.). *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*. Udine: Forum, 2003, pp. 451-458.

[25] No hay que olvidar, por otra parte, el caso en que los films aparecen en el seno de otro espectáculo / en el seno de un espectáculo otro, como por ejemplo ciertos films de Georges Méliés producidos especialmente para las ferias o revistas.

Conclusión

El presente texto apuntaba a redefinir la noción de dispositivo, elaborada hace unos escasos treinta años, revisándola en dos puntos fundamentales: por un lado, se trataba de "historizarla" radicalmente, abandonando la idea de "que un mismo dispositivo se encontraría en el origen de la invención del cine y ya presente en Platón", como decía Baudry y, por otro, desplazar la noción del terreno de la metapsicología del espectador hacia aquel de una pragmática histórica. En tal perspectiva, es evidente que la productividad teórica de la noción de dispositivo descansa en la manera en que busca articular el funcionamiento de la tecnología, el posicionamiento del espectador y la forma fílmica. Esto permite, por cierto, situar los diferentes paradigmas descriptos por André Gaudreault en un contexto institucional más amplio. El estudio de las formas se encuentra así encuadrado por un análisis de orientación pragmático.

En todo el primer período de la historia de las fotografías animadas, podríamos distinguir entonces dos funcionamientos de la cinematografía: primero, la cinematografía como dispositivo espectacular, en virtud del cual lo que constituye el espectáculo principal es la reproducción del movimiento, luego, la cinematografía como dispositivo de lo espectacular, donde las atracciones filmadas son las que deben atraer al público.[26]

---

[26] El análisis del discurso periodístico en Montréal efectuado por Martínez, corrobora estas hipótesis de manera fuertemente interesante. Cf. MARTINEZ, Karine (en colaboración con Jean-Pierre Sirois-Trahan). "La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908)". En: Albera, François, Marta Braun y André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Payot Lausanne, 2002, pp. 309-320.

Para terminar, faltaría al menos formular una nueva problemática inducida por esta definición de la noción que propongo.

Fotograma de la escena final de *The Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1903)

En su introducción a un número temático de la revista *Film History*, consagrada al cine de los primeros tiempos, Stephen Bottomore[27] utiliza la expresión "Cambrian cinema" para subrayar la extraordinaria riqueza de las formas fílmicas y de sus usos, a principios del siglo XX. El descubrimiento de estos múltiples fenómenos culturales nos lleva a refinar más nuestras herramientas de investigación. ¿Deberíamos nosotros recurrir a la noción de "subdispositivo" para describir las diversas prácticas de presentación? Sabemos, por ejemplo, que en los teatros de variedades alemanes, el film de Edwin Porter, *The Great Train Robbery* (Edison, 1903), fue presentado como una actualidad.[28] Es así que, ¿el film tiene que ver con otro dispositivo o señala simplemente una variante, sin afectar aquello que llamo el dispositivo de lo espectacular? A fin de probar su eficacia heurística haría falta, sin duda, revisar las hipótesis aquí expuestas a la luz de numerosos estudios de casos. En este estado de la investigación, me encuentro de todas formas convencido de su valor teórico, sea para el análisis o para la modelización de este período rico y complejo que denominamos todavía, a falta de un mejor término, el cine de los primeros tiempos.

---

[27] BOTTOMORE, Stephen. "The Cambrian Cinema", *Film History*, vol. 10, n. 1, 1998, p. 3-7.

Referencias bibliográficas

AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

BOTTOMORE, Stephen. "The Cambrian Cinema", *Film History*, vol. 10, n˙ 1, 1998, pp. 3-7.

ELSAESSER, Thomas y Adam Barker. "Introduction" a la sección "The Continuity System. Griffith and Beyond". En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, pp. 293-317.

GARNCARZ, Joseph. "Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität". En: Helbig, Jörg (dir.). *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, pp. 244-256.

GAUDREAULT, André. "*Les vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est toujours Deslandes qu'il faut lire et relire)... ". En: Malthête, Jacques y Michel Marie (dir.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 111-131.

GAUDREAULT, André y Frank Kessler. "L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne". En: Vichi, Laura (dir.). *L'uomo visibile/The Visible Man*. Udine: Forum, 2002, pp. 23-32.

---

[28] Cf. GARNCARZ, Joseph. "Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität". En: Helbig, Jörg (dir.). *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, pp. 244-256..

GAUDREAULT, André y Philippe Marion. "Un média naît toujours deux fois...", *Sociétés et Représentations*, n. 9, 2000, pp. 21-36.

_____. "Le cinéma naissant et ses dispositions narratives", *Cinéma & Cie*, n. 1, 2001, pp. 34-41.

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". En: Elsaesser, Thomas (dir.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990, pp. 56-62.

HEIDEGGER, Martin. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1962.

HICKETHIER, Knut. "Dispositiv Fernsehen", *Montage/AV*, vol. 4, n. 1, 1995, pp. 63-83.

_____. "Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte". En: Hickethier, Knut, Eggo Müller et Reiner Rother (dir.). *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Sigma, 1997, pp. 63-73.

JUNG, Uli. "Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n. 3, pp. 253-273.

KESSLER, Frank. "Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels", *Réseaux*, n. 99, 2000, pp. 73-98.

_____. "In the Realm of the Fairies. Early Cinema between Attraction and Narration", *Iconics. International Studies of the Modern Image*, vol. 5, 2000, pp. 7-26.

_____. "Cinématographie et arts de l'illusion". En: Quaresima, Leonardo y Laura Vichi (dir.). *La decima musa/The Tenth Muse*. Udine: Forum, 2001, pp. 535-542.

_____. "Historische Pragmatik", *Montage/AV*, vol. 11, n. 2, 2002, pp. 104-112.

_____. "Mésaventures en série. La circulation des motifs dans le cinéma comique des premiers temps". En: Antononini, Anna (dir.). *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*. Udine: Forum, 2003, pp. 451-458.

MARTINEZ, Karine (en colaboración con Jean-Pierre Sirois-Trahan). "La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908)". En: Albera, François, Marta Braun y André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Payot Lausanne, 2002, pp. 309-320.

METZ, Christian. "Le film de fiction et son spectateur", *Communications*, n. 23, 1975, pp. 108-135.

ROSSELL, Deac. *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder*. London: The Projection Box, 1997.

_____. *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 2001.

VOGL-BIENEK, Ludwig. "Skladanowsky und die Nebelbilder", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8: Film und Projektionskunst*. Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, pp. 83-100.

ZGLINICKI Friedrich von. *Der Weg des Films*. Hildesheim/New York: Olms Presse, 1979.

ZIELINSKI, Siegfried. "Historic Modes of the Audiovisual Apparatus", *Iris*, n. 17, 1994, pp. 7-24.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2017
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

KESSLER, Frank. "La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular". Traducción al español de Lesly Peterlini, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 92-108. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/135> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Frank Kessler** es Doctor en Estudios de Cine y Performance por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Se desempeña como profesor de Historia de los Medios en la Universidad de Utrecht, Países Bajos. Sus investigaciones conciernen mayormente al período naciente de la cinematografía. Se especializa en el estudio de aspectos del cine silente como el género de *feriées*, el temprano cine de no-ficción y los estilos de actuación. Es uno de los fundadores y editores de las publicaciones "KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films" y "Montage/AV". Desde 2003 a 2007, fue presidente de DOMITOR, la asociación internacional para el estudio del cine temprano. E-mail: F.E.Kessler@uu.nl.

[**] **Lesly Peterlini** es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda por la misma universidad. Diploma de Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (FFyL, UBA). Integra el proyecto UBACyT (2016-2017): Modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el cine documental contemporáneo, dirigido por Malena Verardi. Participa además, del proyecto Fuentes del Cine Clásico (www.fuentescineclasico.com) y es miembro del comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Se desempeña profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes desde 2007. E-mail: lesliepeterlini@gmail.com

Raccord (*match-cut*) y montaje paralelo en el cine de Griffith[1]

Ismail Xavier[*]
Traducción de Fabricio Felice[**]

Presentación

En *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*[2] [*D. W. Griffith: el nacimiento de un cine*], subrayé que el rol clave de Griffith en el período 1908-1913 no fue el de "haber inventado" técnicas y procedimientos –primer plano, movimientos de cámara, montaje paralelo. Aisladamente y con distintas funciones, estos procedimientos ya estaban en uso antes de que Griffith iniciara su carrera. Su contribución fundamental fue crear la figura del Director, trasladar al cine aquella búsqueda de coherencia en el espectáculo propia de la tradición teatral, dar una función dramática precisa a las técnicas ya conocidas, convertir al primer plano en un canal de "subjetivación" de las imágenes, densificar la psicología del cine y ampliar la capacidad de la narrativa, no solo a nivel de la continuidad de las acciones sino también en el plano de la carga simbólica aplicada a las imágenes. En suma, Griffith fue el maestro del *decoupage* no por haberlo inventado, sino por haberlo convertido en la pieza clave del sistema narrativo.

Básicamente, el período Biograph de la carrera de Griffith coincide con un proceso más amplio que no se limita a lo acontecido en la Biograph: un momento decisivo en el cual, en los polos más influyentes de la producción cinematográfica, la mirada melodramática sustituyó al "cine de atracciones" como género dominante. Las primeras películas del cineasta muestran muy bien su integración gradual en este proceso durante los años 1908-1909, poniendo en evidencia el camino por el cual fue convirtiéndose rápidamente en la figura clave de ese momento decisivo. Por supuesto que el cuadro general de esta transición y sus efectos en la conformación del cine narrativo clásico solo pueden ser reconstruidos a partir de una observación detallada del escenario europeo –Francia todavía era el centro productor más importante– y, por lo tanto, debemos recordar siempre que cualquier estudio sobre Griffith está lejos de solucionar completamente la cuestión. Se copiaba mucho en la época, y las soluciones cruzaban el Atlántico con mucha velocidad, como pasó con los paralelismos franceses que Griffith incorporó, desarrollando siempre la relación entre el *decoupage* y la fuerza dramática.

---

[1] Este artículo fue originalmente publicado en italiano (traducido a partir de un original el inglés) con el título "*Match-cut* e montaggio paralelo nei film di Griffith". En: Revista *Griffithiana*, n. 5/6, Genova, mar-julio de 1980. Ismail Xavier redactó especialmente para *Vivomatografías* la introducción que acompaña esta primera traducción al español de su texto.

[2] XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. San Pablo: Brasiliense, 1984.

Cuando miramos cada una de las películas realizadas por D. W. Griffith durante su primer año de actividad como director en la Biograph, confirmamos algunas de nuestras expectativas, pero también se reveló algo nuevo, y, de hecho, hay cosas sorprendentes en el material analizado. Como el lector podrá ver, él no aprendió el montaje paralelo de las famosas persecuciones y el desarrollo de su montaje tampoco fue solo una cuestión de adquisición de velocidad y fluidez. Primero, el joven que venía del teatro, se vio obligado a trabajar como actor de cine por razones financieras; solo asumió la dirección de películas en junio de 1908 para encontrar lo que a cierta crítica le gustó llamar "especificidad fílmica" justamente al intentar hacer fuera del cine un espectáculo dramático al menos tan eficaz como el teatro que a él le gustaba.

El ensayo "*Match-cut* e montagem paralela no cinema de Griffith – junho 1908/maio 1909" [*Match-cut* y montaje paralelo en el cine de Griffith – junio 1908/mayo 1909], escrito en 1976, forma parte de una compilación de textos seleccionados por Jay Leyda a fines de los años 70 y publicados en un número especial – el n. 5/6, de julio de 1980 – de la revista italiana *Griffithiana*, ligada a la Cinemateca D. W. Griffith, de Génova. El lector, inmediatamente, notará un tono sistemático, propio del trabajo académico. De hecho, la compilación organizada por Jay Leyda surgió de un grupo de investigadores que, en momentos distintos, formaron parte del Grupo Griffith en la Universidad de Nueva York (NYU). Este grupo se abocaba al estudio –en términos de lenguaje y producción– de las películas realizadas o coordinadas por el cineasta en el período Biograph, entre 1908 y 1913, y se formó a mediados de los años 70, generando una serie de tesis sobre Griffith dirigidas por Jay Leyda, siendo la más conocida la de Tom Gunning.[3]

---

[3] GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Junto a los especialistas en Griffith, el proyecto sumó a doctorandos de la NYU que estaban realizando trabajos relacionados, ya fuera con un perfil de historiador –como en los casos de Charles Musser y Steven Higgins–, o con un perfil teórico, típico de aquellos que se interesaban por acercarse a la cuestión de la construcción narrativa del cine.

Mi experiencia junto a Jay Leyda y al Grupo Griffth se dio entre los años 1976-1977 y se limitó a estudios de lenguaje. João Luiz Vieira –hoy profesor de la Universidad Federal Fluminense (UFF)– participó del grupo entre 1976 y 1980, período en el que se llevó a cabo la inmensa investigación historiográfica que cartografió, con precisión, los datos de la producción de la Biograph. Esta investigación generó el libro *D. W. Griffith and the Biograph Company* (1985), de Steven Higgins, Cooper Graham, Elaine Mancini y João Luiz.[4] En ese momento, la NYU ya había reunido un enorme material de la Biograph, que se complementaba con las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, una infraestructura que convirtió a esta ciudad en el más grande centro de revisión de la obra de Griffith, de Porter y de toda la historia del *early cinema*.

Fui testigo del curioso período de adquisición de las películas por la universidad. A partir de 1975, empezaron a llegar a la NYU las copias en 16mm de todas las películas de Griffith en la Biograph, restauradas a partir de la *Paper Collection* de la Biblioteca del Congreso, generando una experiencia novelesca de expectativas, aplazamientos, frustraciones, entusiasmos, en la medida que, semana a semana, Jay Leyda proyectaba este material, en gran parte desconocido. Al momento de escribir este trabajo para Jay Leyda en 1976, la NYU contaba solo con la colección completa de 1908 a 1909, un hecho que concentró las investigaciones en las primeras cien películas de Griffith, esas de una sola bobina, que tenían cerca de diez minutos de duración.

La selección de trabajos posteriormente realizada por Jay Leyda buscó un equilibrio temático e incluyó textos sobre el cine de la Biograph representativos de los distintos enfoques surgidos del grupo de la NYU entre 1975 y 1979. Había textos sobre narrativa y montaje (incluso uno de Tom Gunning), había estudios centrados en las condiciones de producción y había estudios acerca del desempeño de actores y actrices, como el texto de João Luiz Vieira sobre Mary Pickford y el de Higgins sobre Blanche Sweet. Desafortunadamente la publicación de la compilación a cargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York se vio entorpecida por temas de gestión del archivo y finalmente quedó trunca. Al final, este conjunto de textos, difundido apenas en revistas poco conocidas, ofreció un pequeño y revelador cuadro del avance de las investigaciones en Nueva York, en el momento en que el célebre encuentro de historiadores en Brighton durante el 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), coronaba los esfuerzos estadounidenses y europeos (siendo el Grupo Griffith uno de los ejemplos), y consolidaba una nueva etapa de investigaciones sobre el *early cinema*. Algunos de los principales exponentes de la historiografía del cine, como Charles Musser, y figuras destacadas de los estudios sobre el cine de los primeros tiempos, como Tom Gunning, André Gaudreault y Noël Burch (este enseñó en la NYU exactamente en 1976), se vieron beneficiados, en mayor o menor medida, por el Grupo Griffith coordinado por Jay Leda, un historiador de la literatura y del cine sin igual, cuyo papel en la construcción del *early cinema* es poco recordado. Jay Leyda es conocido en Latinoamérica por su libro *KINO-Historia del cine ruso y soviético*[5] y por las traducciones pioneras de los ensayos de su amigo Sergei Eisenstein, reunidas en *Film Form*, *Film Sense* y *Film Essays and a Lecture*, los dos primeros traducidos en Brasil por Jorge Zahar Editores.[6] Estos datos son insuficientes cuando los comparamos con la envergadura y amplitud de sus trabajos, que abarcan, además de esos clásicos más familiares en nuestra región, las biografías de Hermann Melville y Emily Dickinson, una historia del cine chino, ensayos sobre Griffith, Eisenstein y el cine documental. Para establecer el contexto en el cual se inserta el texto que sigue, esta presentación no estaría completa sin este recuerdo y homenaje al maestro, cuya vida de "ciudadano del mundo", en el mejor de los sentidos, de investigador de primera línea y de discreto hombre político, definió un paradigma de coherencia y firmeza en el cual la inteligencia jamás excluyó la generosidad.

---

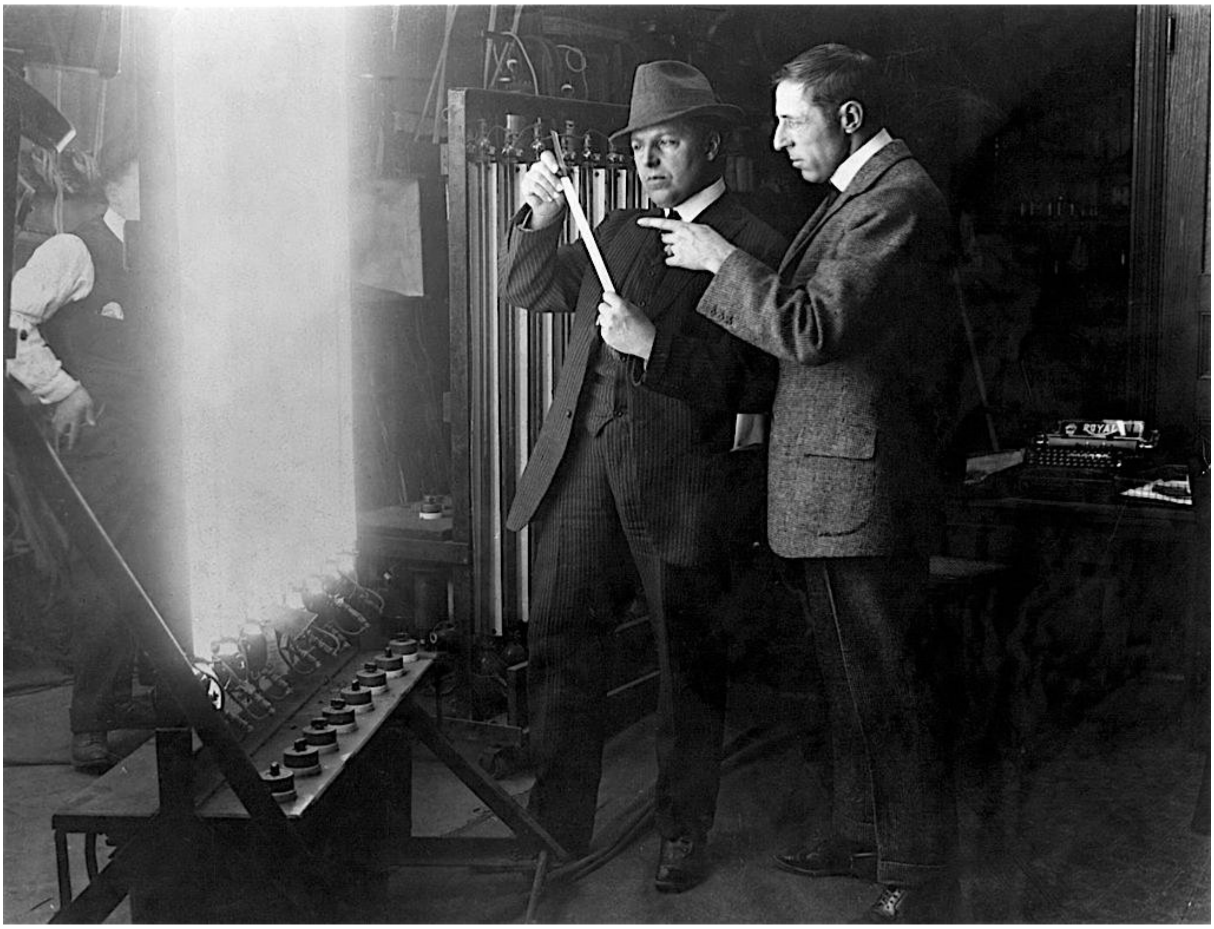
[4] GRAHAM, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira. *D. W. Griffith and the Biograph Company.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1985.

---

[5] LEYDA, Jay. *KINO-Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

[6] EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 y EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

Raccord (*Match-cut*)[7] y montaje paralelo en el cine de Griffith



El fotógrafo Billy Bitzer y el director D. W. Griffith mientras trabajaban juntos en la Biograph

1. Consideraciones preliminares: las nuevas posibilidades

Entre junio de 1908 y mayo de 1909, la trayectoria de Griffith como cineasta está marcada por distintas líneas de desarrollo, que corresponden a los distintos aspectos de la producción del film. En este período, vemos transformaciones específicas en el estilo de los actores, en el proceso de montaje, en las construcciones de los decorados, en los encuadres y en los movimientos de cámara.

---

[7] Corte en continuidad. Hay *match* siempre que dos cosas se encajan, se corresponden una a la otra, "se aparean bien"; el *match-cut* [*raccord*] indica un pasaje en el que hay una perfecta correspondencia entre los planos, que implica una unidad temporal, una continuidad gestual de los actores, una coherencia en la posición de las miradas, una continuidad de luz, de vestuario y de decorados (compatible ubicación de los objetos en los planos que se suceden).

De manera general, el hecho de que se perciban algunos cambios en el estilo de un cineasta no es suficiente para calificarlos de desarrollo, especialmente cuando existe una connotación de progreso relacionada a esa noción. Sin embargo, aquí estará presente la idea de desarrollo porque Griffith es uno de los casos específicos en que es posible identificar transformaciones que enriquecen el repertorio de los medios a disposición del cineasta para planificación narrativa. Entiendo por esto la acumulación de procedimientos y técnicas gradualmente adquiridas o adoptadas y combinadas, que hicieron más amplio y más complejo el abanico de posibilidades que caracteriza el proceso narrativo del cine, convirtiendo lo que solía ser un procedimiento necesario en una elección particular entre muchas otras. Al hacer esto, él sistematizó un repertorio básico que ha posibilitado distintos estilos (o elecciones). Y lo hizo no solo basándose en sus propias innovaciones, sino también en las contribuciones ofrecidas por películas producidas por otras compañías además de la Biograph.

Entre los niveles fílmicos específicos en los que podemos señalar los avances de Griffith, elegí analizar los procedimientos de montaje, particularmente la práctica del *raccord* (*match-cut)* y el desarrollo del montaje paralelo. Si consideramos a Griffith como un contador de historias, veremos que estos procedimientos de montaje llegaron a alcanzar múltiples funciones dramáticas durante sus diez primeros meses de labor. En cierto sentido, nos focalizaremos aquí en uno de los mecanismos del mencionado proceso de creación de un "sistema de elecciones" donde antes había un estricto camino a seguir. En esencia, en el desarrollo de Griffith tiene lugar un tipo de interacción, que implica una elaboración más precisa de los elementos escenográficos frente a la cámara, la elección de encuadres cada vez más expresivos y una mejor organización de las varias tomas. Voy a concentrarme apenas en el último factor.

2. El *match-cut*

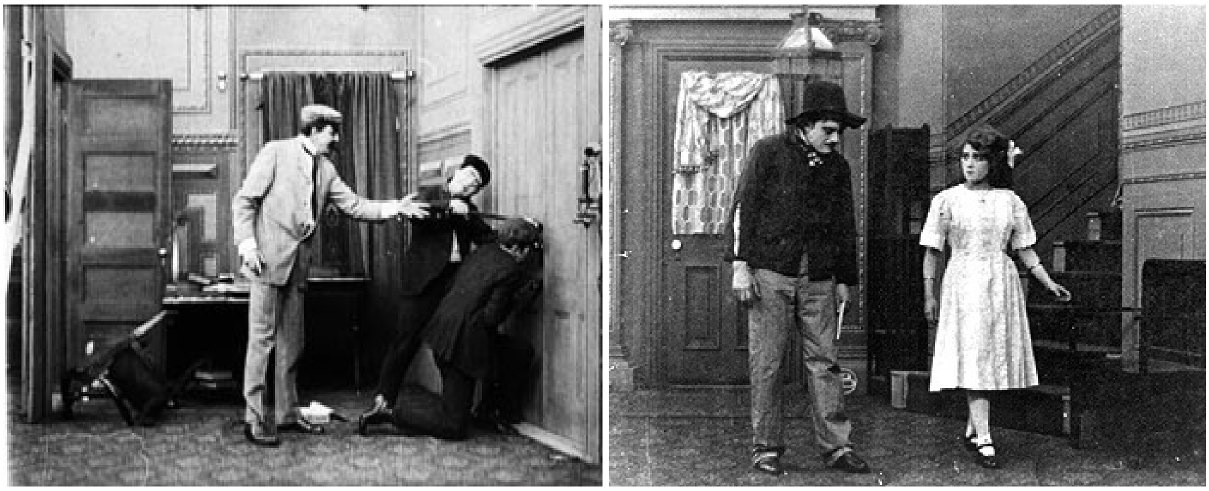
El dominio del *raccord* (*match-cut)* posibilitó y maximizó uno de los procedimientos básicos de la narración fílmica: el cambio del punto de vista durante una acción única cuyo curso debe ser continuo. Junto al montaje paralelo, que permite la combinación de acciones simultáneas, el *raccord* es la condición básica para descomponer las acciones y romper la identificación entre plano y escena –me referiré al plano como un fragmento (entre dos cortes) de la película en pantalla y no como una unidad del proceso de rodaje.

Consideremos, en primer lugar, la conexión entre el interior y el exterior en las películas de Griffith. En *The greaser's gauntlet* (julio de 1908), tenemos un buen ejemplo de los problemas que el director encontró en sus primeros films en relación al *raccord*. Del plano 2 al plano 3, cuando el mexicano es expulsado del bar para ser castigado por un supuesto robo, hay un primer intento de dar continuidad al movimiento del grupo que está marchándose de la cantina. En el plano 2, la cámara está dentro del bar y vemos que el grupo que pasa a través de la puerta de entrada se ve obligado a mantenerse a la izquierda debido a una pared pintada (que forma un paisaje), ubicada justo después de la puerta. En el plano 3, la ubicación de la cámara es muy oportuna. Esta nos ofrece una visión clara de la partida del grupo pero nuestro punto de vista no nos permite ver el interior del bar y tampoco el paisaje que supuestamente estaría a nuestra derecha. A través de este recurso, Griffith resolvió el problema de dar coherencia y unidad al espacio que incluye el bar y el exterior al final de la toma: el grupo puede cruzar a la izquierda y desaparecer detrás del bar. Con esta lógica, su "geografía creativa" (expresión de Kuleshov) resulta convincente. El montaje permite una transición mucho más suave que la que encontramos en el estilo elíptico dominante en la época. El juego es, a primera vista, relativamente preciso y probablemente muy eficiente para las audiencias de 1908. Pero la articulación de las etapas del movimiento no es correcta: hay un salto en la salida del grupo del bar y todo se complica por el giro a la izquierda a causa de la pared pintada.

En realidad, el *raccord* en la puerta de entrada, es decir, la continuidad en la transición interior/exterior todavía seguiría siendo un problema en mayo de 1909. En efecto, cuando Griffith pone en práctica el *raccord* sin recurrir a ningún tipo de elipsis, mostrando integramente el pasaje , se ve obligado a enfrentar las limitaciones de los decorados teatrales y de las técnicas de iluminación. En una película como *The country doctor* (mayo de 1909), tenemos dos puertas delanteras que tienen una función dramática a lo largo de la narración: una en la casa del médico y otra en la cabaña del campesino. En el primer caso, Griffith optó por no revelarnos el espacio interior ubicado inmediatamente después de la puerta delantera, de manera que cada entrada o salida se muestra a través de una elipsis –vemos apenas el lado exterior de la puerta y su lado interior sigue oscuro en las tomas en que los personajes la cruzan. En el segundo caso (la cabaña del campesino), Griffith hace lo mismo que en *The greaser's gauntlet*. Cada vez que se abre la puerta delantera (la única existente), desde el interior de la cabaña podemos ver una pared pintada formando un paisaje. Y en algunas ocasiones, cuando los personajes entran y salen, seguimos sus movimientos íntegramente a través del *raccord*. Aquí, Griffith logra un mucho mejor desempeño en lo que respecta al *raccord* de movimiento. El corte es más preciso –hay solo una persona y no un grupo, y ésta se mueve con un ritmo más lento. Los momentos en que la puerta se encuentra abierta son considerablemente menores que en *The greaser's gauntlet* (todo el plano 2), de manera que aquella pared pintada se hace menos notoria. Sin embargo, la "geografía creativa" sigue siendo inconsistente; además de la presencia de la pared pintada, hay una ventana en el interior de la casa que no existe en el espacio exterior correspondiente, incongruencia que es más evidente que la oscuridad relativa que marca el exterior cuando este se ve desde el interior de la cabaña.

Fotograma de *The country doctor* (D. W. Griffith, mayo de 1909)

Estos problemas de oscuridad en el exterior y el inconveniente de las paredes del estudio tienen su ejemplo más significativo en *The lonely villa* (mayo de 1909). En el plano 3, la puerta es abierta por los sirvientes que parten de la casa y, en el plano 8, por una de las niñas que deja entrar al ladrón disfrazado – en estas dos situaciones, la incoherencia no es tan evidente. Sin embargo, cuando los ladrones derriban la puerta y entran a la casa (plano 19), se revela el vacío tras el sitio antes ocupado por la puerta y podemos ver claramente el espacio oscuro y la inesperada pared al fondo –esto va a repetirse en todas las tomas siguientes realizadas desde el mismo punto de vista. Si la incoherencia no se vuelve perturbadora, es por el hecho de que los otros elementos son suficientemente atractivos y dinámicos para mantener al espectador ocupado. Lógicamente, no hay ninguna excusa para dicha incongruencia, ya que en las escenas anteriores se deja claro que no existe ningún espacio intermedio que separe la puerta de la parte exterior de la casa –especialmente en la escena en que la madre mira a través de la cerradura para confirmar la presencia de los ladrones.



Fotogramas de *The lonely villa* (D. W. Griffith, mayo de 1909).

Esta película también pone en evidencia las dificultades de Griffith para coordinar los movimientos de más de una persona en el *raccord* de las puertas. Cuando el doctor sale de la casa persiguiendo al ladrón, la distancia de ellos justo después de la puerta, en la toma siguiente, debería ser distinta de la que se ve. Lo mismo ocurre en una transición anterior en el mismo espacio: las distancias entre la niña y el ladrón tampoco combinan. Esta incoherencia no domina de forma absoluta todos los cortes de este tipo presentes en la película –todos los demás desplazamientos de grupo están coordinados con *raccords* precisos. Además de ilustrar estas dificultades, *The lonely villa,* también muestra la forma en que Griffith estaba perfeccionando el *raccord* en otras situaciones básicas. Voy a considerar dos de ellas: 1) el *raccord* que tiene lugar en el pasaje totalmente visible a través de las puertas que separan dos decorados y 2) el *raccord* relacionado, una vez más, a la puerta delantera, pero presentada de una manera distinta, no revelando la puerta y evitando una presentación explícita de la acción completa.

The lonely villa cuenta con cinco cortes precisos que corresponden a la situación 1 –en las escenas en que las personas cruzan el pasillo/puerta de la oficina. Y esta no es la primera película donde esto ocurre. Podemos ver un dominio de este tipo de conexión, al menos, en *The guerilla* (octubre de 1908). En esta película, los decorados más elaborados, compuestos por 3 distintas habitaciones con una relación espacial muy definida, permiten cinco cortes del tipo 1. Cuatro de ellos tienen lugar en los momentos clave del relato: uno cuando el falso soldado llega para amenazar a la heroína (plano 12 al plano 13); otros dos cuando ella escapa poco a poco de él, siempre con una puerta entre ellos (plano 22 al plano 23 y plano 32 al plano 33); y el último cuando el salvador llega y se nos muestra la transición entre las dos últimas tomas de la película.

The honor of thieves (octubre de 1908) y *Confidence* (marzo de 1909) son buenos ejemplos de variantes de este *raccord* que conecta dos espacios cercanos. *Confidence* convierte la situación interior/exterior en una transición particular entre dos escenas de estudio. Los problemas encontrados en otras películas aquí se solucionan por la construcción del espacio exterior, frente al bar, en el propio estudio. Del plano 1 al 2, cuando la heroína deja el bar, la coordinación de los movimientos es precisa, pero debemos aceptar la indefinición del interior del bar cuando se lo muestra desde afuera. En *The honor of thieves*, la coordinación de los espacios contiguos alcanza un elevado grado de precisión, que se manifiesta no solo en la configuración interior/exterior, sino también en la estructura de subida/bajada de las escaleras. Esta película presenta una combinación específica de cortes rigurosos: los movimientos de los personajes hacia arriba y hacia abajo de las escaleras son representados correctamente por el *raccord* y la ubicación de la cámara permite la presentación de un espacio coherente sin los problemas encontrados en los cortes interior/exterior. La configuración espacial presenta la ventaja de ser claramente inteligible (la cámara encuadra las escaleras de frente) y por la presencia de la pared divisoria (en este caso, techo/suelo) en una superficie que no encara la cámara.

En la secuencia final, hay una descripción detallada del intento de los ladrones de robar al agiotista y a su hija y se utiliza seis veces el corte correcto.

Los ejemplos ofrecidos hasta ahora demuestran que el resultado logrado por el proceso de montaje depende no solo de una coordinación correcta de los movimientos de los actores, sino también del desarrollo de los decorados y de otros detalles particulares relacionados a la iluminación y a los encuadres. Vi algunos ejemplos en los que Griffith controla el ambiente a ambos lados de la puerta. Cuando no lo controla, la solución que adopta consiste, algunas veces, en evitar la explicitación de la escena completa –aquí tenemos el segundo caso mencionado arriba. La transición interior/exterior se produce de tal manera que el *raccord* se lleva a cabo, aunque se pierda una pequeña parte de la acción. Otras películas, como *For a wife's honor* (julio de 1908) –plano 6 al 7, cuando la sirvienta sale de casa– y *Betrayed by a handprint* (agosto de 1908) –cuando la dueña de las joyas descubre el robo y camina por la casa en los planos 12 y 13– presentan pasajes muy fluidos de un cuadro al otro, o hacia el exterior, con abreviaciones del tiempo de la acción. Estas construcciones elípticas veladas se aceptan como continuas debido a la situación dramática en donde tienen lugar. *The lonely villa* cuenta con un pasaje emblemático: el médico, lejos de casa, interrumpe su conversación al teléfono para verificar alguna cosa afuera en su coche y hay un corte cuando él deja el sitio, haciendo difícil determinar si hay o no una pequeña elipsis.

Hay otras conexiones más complicadas en las que se involucra un posible *raccord* en la transición; en este caso tenemos una manipulación del tiempo escenificada en el pasaje a través de una entrada escondida. *The ingrate* (octubre/noviembre de 1908) incluye un ejemplo significativo. El "ingrato" sigue a "la mujer del hombre bueno" para seducirla; ella entra en la cabaña y él también. Adentro, ambos pelean y ella logra escapar. En el plano 10, la vemos cruzar la puerta corriendo. En el plano 11, sale de un espacio oscuro que supuestamente representa el pequeño pasaje que lleva hacia la puerta de la cabaña –sitio parcialmente mostrado a través de una ventana en la toma anterior. La coordinación de los movimientos y la supuesta distancia que ella corrió nos lleva a pensar en la existencia de una continuidad de tiempo, no de una elipsis. Lo que impide que la secuencia esté mejor equilibrada en términos de estructura espacio-tiempo es la torpe configuración espacial de esta entrada.

Esta “entrada escondida” va a articularse con mayor precisión en *The guerrilla*. Griffith evita presentar la puerta delantera de la casa –en el exterior, ésta queda ubicada en un espacio oscuro, en el interior, permanece oculta por una pared. Los personajes la cruzan en varios momentos. La heroína, tres veces; el villano, una vez; y el héroe una vez, en la transición entre las dos últimas tomas de la película. En cuatro de aquellos pasajes, Griffith usa un montaje paralelo, de ritmo preciso, y no necesita mostrar la acción completa: mientras el personaje está entrando o saliendo, nosotros vemos otra acción simultánea. Solo en el último pasaje, cuando el héroe está a punto de salvar a la heroína, se utiliza una construcción elíptica, en este momento integrada al rápido montaje de la última parte de la película.

En *The honor of thieves*, la “entrada escondida” es un problema que no está muy bien resuelto, especialmente de la toma 2 a la toma 3. El ladrón cruza el espacio que representa la entrada del edificio haciéndonos suponer que existe una habitación o pasillo intermedio entre la casa de empeños y la calle, pues tarda más tiempo del debido en volver a aparecer. En las tomas subsiguientes de la película, seguimos sin tener una idea clara de aquel espacio –la entrada escondida reafirma su ambigüedad. Esta es al mismo tiempo el mecanismo que hace posible una cierta consistencia dentro de las condiciones prácticas ofrecidas y, con las paredes pintadas y los espacios oscuros que surgen cuando se expone la entrada, es, además, el elemento que revela el artificio detrás de la representación. Sean cuales sean sus razones prácticas, la “entrada escondida” y el “espacio oscuro” tienen un valor connotativo en algunas películas: refuerzan o simbolizan la separación entre el espacio privado de la familia y el espacio exterior de la sociedad –algunas veces ésta última es el origen del mal que viola la paz y la armonía del hogar, como en *The guerrilla*, *The honor of thieves* y *The lonely villa*.

Si nos referimos al *raccord* en un espacio único, nuevamente *The greaser's gauntlet* emerge como primera referencia. En la toma 10, el mexicano salva su vida cuando la mujer llega con la prueba de su inocencia e impide que lo ahorquen. Cuando las demás personas salen del cuadro, ambos se quedan solos y conversan; esta conversación se introduce mediante un cambio de punto de vista –la cámara se acerca y la pareja se muestra en plano medio. La acción debería ser continua, pero no hay una coordinación precisa en la transición entre los dos planos. El mexicano, que estaba sin chaqueta en el plano 10, aparece vistiendo una al comienzo del plano 11, y la posición de sus cuerpos con relación al árbol detrás de ellos no es exactamente la misma . Este acercamiento de la cámara, nos permite ver al mexicano entregar el guante a la mujer y, al final de la toma, cuando ella desaparece del cuadro, la composición refuerza la separación –el árbol sigue estando entre ellos en el cuadro. A pesar de estos problemas, Griffith tuvo sus razones para realizar el *raccord*.

En *After many years* (septiembre/octubre de 1909), encontramos dos veces este tipo de *racccord* en la escena y en un único espacio. Primero, en la transición del plano 1 al plano 2, observamos un tipo de corte distinto de aquel visto en *The greaser's gauntlet*. Griffith realiza el corte cuando los actores dejan el cuadro a la izquierda; el plano siguiente empieza justo antes que ellos entren en el cuadro por la derecha, y la cámara encuadra la parte del jardín contigua a aquella que vimos en la toma 1. Se produce entonces un efecto de *raccord*, muy similar al que se producía cuando se mostraba el pasaje a través de una puerta y no se revelaba la pared donde se ubicaba la puerta. En *After many years*, el *raccord* se produce cuando el actor es visible en la pantalla, en el pasaje del plano 11 al 12. Aquí hay un corte muy riguroso que da continuidad a los gestos del personaje (saludando a un barco). La cámara se acerca sin cambiar considerablemente su ángulo de visión, como en *The greaser's gauntlet*. En *Ingomar, the barbarian* (septiembre de 1908) tiene lugar un cambio más efectivo del punto de vista en relación a la escena. En el plano 1, la cámara encuadra un jardín habitado por romanos con sus trajes típicos, haciendo una panorámica que sigue a un grupo en una toma larga; cuando el grupo se detiene, lejos de la cámara, se introduce el plano 2 a través de un plano medio, y se muestra al mismo grupo desde un ángulo muy distinto. El corte se realiza sin una coordinación precisa –el gesto de uno de los personajes da un salto– pero la relación espacial entre los miembros del grupo y su posición en el jardín se mantienen, logrando una continuidad aceptable. El plano 2 individualiza a los miembros del grupo y, junto al plano 1, funciona embrionariamente como en las escenas clásicas de apertura: el plano general establece las coordenadas espaciales para concentrarse luego en lo que es más importante. En la toma 1 se coordina bien el cambio del punto de vista con la dirección de la panorámica, resultando en una composición más equilibrada que en los casos anteriores.

En *The guerrilla* encontramos una combinación entre un *raccord* funcional y una continuidad precisa –del plano 1 al plano 2. Los amantes se despiden frente a la casa y un movimiento de cámara (panorámica) sigue al héroe que parte, mientras su caballo hace una curva y continúa por la carretera. Aquí se invierte la combinación de planos de la "escena de apertura": primero, el plano más cercano, que individualiza a las figuras dramáticas; después el plano general, a través de la panorámica, que será un elemento básico y repetido a lo largo de la película. Lo más significativo en este proceso es que el perfeccionamiento del *raccord* y la descomposición de la escena no están solamente para mostrar mejor la acción, sino también para integrarla a la composición total de la película –su ritmo y su composición equilibrada del espacio ofrecen una base inicial a la narración fluida de *The guerrilla*.

Si consideramos la inserción de primeros planos como un problema particular del *raccord*, debemos mencionar como primer ejemplo una película ya citada arriba: *Betrayed by a handprint* (agosto de 1908). En los planos 9 y 14, las inserciones que explican las acciones proporcionan detalles fundamentales y muestran los gestos de la mujer escenificados contra un fondo negro. No hay una continuidad rigurosa del movimiento y la iluminación no integra el detalle al espacio total de la acción. En *The sacrifice* (diciembre de 1908), hay cuatro primeros planos, todos insertados con una gran preocupación por coordinar el gesto con el telón de fondo. El efecto extraño que aún se percibe deriva de la duración de los primeros planos en oposición al ritmo de la acción antes y después de su inserción. El ritmo se rompe, como si el actor estuviera diciendo "aquí está el detalle que quiero ver". Ese efecto es menos evidente en *The medicine bottle* (febrero de 1909). En los planos 3 y 9, hay primeros planos que muestran los detalles importantes de las acciones –manos que se mueven con pequeñas botellas. Estas inserciones están bien coordinadas con los otros planos en términos de movimiento y continuidad espacial –lo mismo ocurre en el último corte de la película, cuando la niña deja el teléfono y se acerca a su abuela. Los primeros planos producen un pequeño cambio en el ritmo de la acción, pero están integrados al todo, y los gestos continuos no están ostensiblemente escenificados para la cámara como antes. En este caso, la cámara tiene que cambiar su ángulo de visión para mostrar los detalles, y el fondo es lo que debería ser, para que se mantenga la integridad del espacio de la escena.

Si los primeros planos de Griffith funcionan como instrumento para explicar lo que no podemos ver correctamente en el plano general, su inserción pone en evidencia que el cineasta se estaba volviendo gradualmente consciente de la importancia de la articulación del espacio como algo que debe ser tan considerado como los aspectos funcionales del primer plano. Pudovkin, en *Film technique* (escrito en 1926), exige un primer plano orgánico que debería nacer del flujo de la acción, y ser funcional, expresivo e integrado al espacio diegético. Estas demandas pueden no estar aún completamente satisfechas en Griffith, pero podemos ver que está siguiendo este camino.

Griffith usa a veces un tipo específico de montaje. Consiste en lo que podríamos llamar "falso *raccord*" –hay un pequeño salto en el espacio y en el tiempo, pero la transición es suave y produce la impresión de una acción continua, gracias a la coordinación de los movimientos y a la manipulación de la atención del espectador. En *The ingrate* hay un corte ambiguo del plano 1 al plano 2. Sin usar la estructura entrada/salida, Griffith realiza el corte cuando los actores están en el cuadro; para no producir una desaparición súbita, la toma 2 empieza con ellos ya visibles en el cuadro; mostrándolos desde un punto de vista mucho más cercano, pero en el mismo espacio de antes. Esto no es un *raccord* y no hay un intento de obedecer a las reglas de continuidad –esta transición puede ser interpretada como un salto en el tiempo. Lo que este tipo de corte es capaz de ofrecer es un acortamiento eficiente del tiempo en la narración –el narrador se salta apenas un trozo intermedio de la acción sin ninguna función para él.

Este efecto tiene mucho más eficiencia y lógica en *The lonely villa*, sin la ambigüedad del corte de *The ingrate*. Los movimientos de los ladrones se acortan dos veces a través de una continuidad falsa que funciona a la perfección. Durante sus paseos por el jardín se recurre a este tipo de salto en dos ocasiones; la elipsis es hábilmente disimulada a través de la coordinación de sus posiciones y movimientos justo antes y después del corte; esto resulta en una acción representada mediante una combinación más rápida de tomas que sigue, sin ningún retraso, la evolución lógica y los intereses psicológicos del espectador. De cierta manera, podemos decir que la falsa continuidad puede volverse funcional y particularmente efectiva cuando "sigue el curso" de la acción. Esto nos recuerda que ese procedimiento es tan antiguo en el trabajo de Griffith como sus films, estaba allí desde el principio, siguiendo el curso, el curso real del río, en *The adventure of Dolly*, su primera película, de junio de 1908.

3. El montaje paralelo

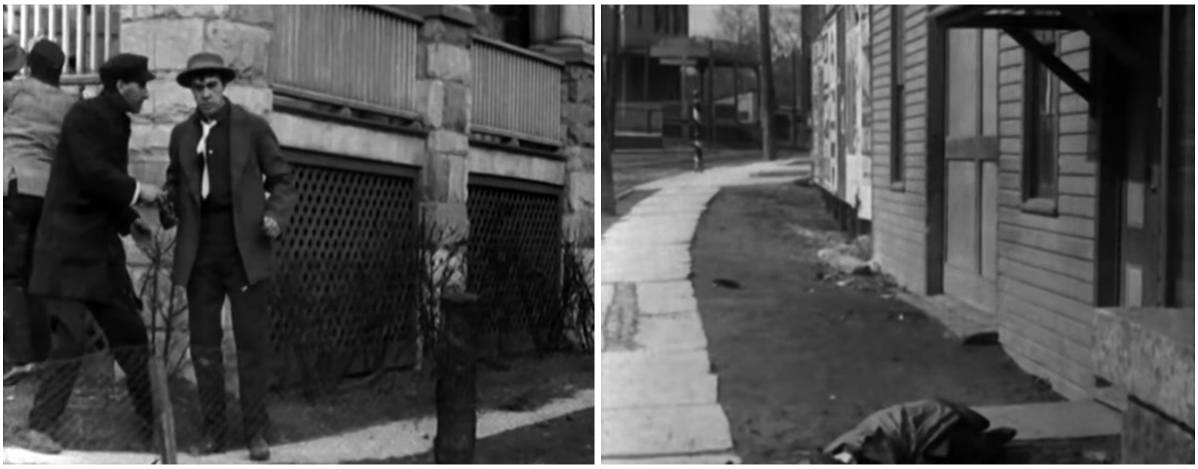
El desarrollo de acciones simultáneas fue un componente regular de la narración desde los primeros films Griffith. Podemos encontrar una utilización del montaje paralelo en películas como *The black viper* (junio de 1908) y *The red man and the child* (junio de 1908). En ambas, un secuestro y la consiguiente "persecución" producen una serie de sucesos que se narran por medio del montaje paralelo. La copia de *The black viper* que he visto tenía un ordenamiento descuidado de las tomas, ciertamente distinto al del original, y por lo tanto no puedo analizar el tipo exacto de montaje paralelo que se utiliza en la secuencia de persecución. En *The red man and the child*, la sucesión de planos presenta un desarrollo paralelo de las acciones: el chico secuestrado es trasladado a un lugar (ya mostrado en el plano 3 de la película) donde los ladrones le pegan (planos 4 y 5); su padre lo va a buscar (plano 6); el "*Red man*"(piel roja) sigue a un técnico que lleva consigo un instrumento óptico para mediciones topográficas y, en el plano 7, lo vemos mirando cuidadosamente el instrumento y finalmente observando a través del mismo; en el plano 8, nosotros compartimos el punto de vista del "*Red man*" (por medio de las lentes del instrumento) y nos enteramos con él de toda la situación –el chico y su padre han sido detenidos por los secuestradores. En el plano 9, vemos al "*Red man*" reaccionando ante lo que vio. Corre hacia el sitio donde el padre del chico está ahora solo y herido (planos 10 y 11), mientras los secuestradores, a la orilla del río, toman una canoa y huyen. El "*Red man*" llega a la orilla del río, apoya el cuerpo del padre sobre el suelo y toma otra canoa para seguir a los secuestradores (plano 13); del plano 15 al 20 seguimos la búsqueda y el rescate del niño. Lo significativo es que, una vez iniciada la búsqueda (dos canoas en el río), no se usa un montaje paralelo para mostrar las dos canoas separadamente; en todos los planos las canoas aparecen en el cuadro y el montaje provoca una visión sucesiva de las distintas etapas de la búsqueda en una serie lineal. No hay ninguna estructura de idas y venidas de las dos canoas en planos alternados.

Contra mis expectativas, el momento elegido para desarrollar el montaje paralelo rápido no es el clímax de la persecución. En las películas de Griffith, este tipo de montaje paralelo se consolida antes, en la etapa preparatoria, cuando se proporcionan las coordenadas de situación. En películas como *The greaser's gauntlet* y *The fatal hour* (julio de 1908) encontramos una utilización más sistemática del montaje paralelo para producir un rescate dramático. Aquí lo que tenemos no es, propiamente, una persecución. Se muestra a un personje intentando llegar a un determinado sitio a tiempo para rescatar a un inocente de la muerte. En ambas películas, hay un uso sistemático del montaje paralelo, que va alternando entre el salvador y la víctima. *The fatal hour* es, en este sentido, un ejemplo paradigmático. Una vez que la carreta se ha ido, hay una alternancia simétrica de seis planos (del plano 10 al 15), que alterna entre la carretera y la habitación donde la víctima lucha contra una cuerda, mientras a la izquierda del cuadro vemos el reloj fatal que cronometra la "carrera contra el tiempo". Esta secuencia combina la "carrera a lo largo de la carretera" con la clásica y "elaborada máquina de matar", cuyo complicado funcionamiento es el elemento exacto que hace posible el rescate y dramatiza su narración. En *The honor of thieves*, una vela que es parte del descuidado intento de asesinato, será luego usada por la heroína para desembarazarse de las cuerdas (las quema y libera sus manos).

Volviendo al tema de la persecución, en el período aquí examinado, el proceso de montaje sigue el modelo de *The red man and the child*: montaje paralelo en la etapa preparatoria y ausencia del mismo en el clímax de la búsqueda. Eso ocurre en *Balked* *at the altar* (julio de 1908), *The red girl* (agosto de 1908), *Where the breakers roar* (agosto de 1908), *Ingomar, the barbarian* (con una excepción: cuando Ingomar se pierde siguiendo su falsa corazonada se usa un montaje paralelo para mostrar su imagen sola en el cuadro, pero rápidamente éste encuentra su camino y no hay ningún montaje paralelo después de eso). En *The ingrate*, se utiliza el montaje paralelo, pero este alterna la lucha del héroe contra la trampa (y su nado) con una persecución (el "ingrato" acosando a la mujer del héroe). Todos los planos de esa persecución muestran al verdugo y su víctima juntos, sin ninguna alternancia: al final, las dos líneas de acción convergen, y el marido y su mujer se ayudan, pero esta confluencia es casual y producto de una de aquellas providenciales coincidencias que tienen lugar a menudo en las películas de Griffith.

Basándonos en estas consideraciones, notamos que en las primeras películas de Griffith el desarrollo del montaje paralelo de acciones simultáneas no tiene a la persecución como su ejemplo privilegiado. Más tarde, aun en 1908, *The guerrilla* presenta una escenografía compuesta de habitaciones alineadas en serie y cuyas puertas de separación permiten un montaje paralelo que alterna al perseguidor y a su víctima en una construcción más compleja que implica otros elementos. Filmada en exteriores, *A rural elopement* (diciembre de 1908) va un poco más allá de las películas de persecución ya mencionadas. Cuando el secuestrador disfrazado engaña a la chica y huye con ella en sus hombros, se muestra a las personas que lo persiguen por medio de un montaje paralelo que se mantiene casi hasta el final de la película.

Aún antes de *The guerrilla* y de *A rural elopement*, ambos ejemplos de montaje paralelo en situaciones de persecución, encontramos algunos films que, con otras funciones, presentan este mismo procedimiento: esto sucede tanto en la comedia *A smoked husband* (agosto de 1908) como en el drama *After many years*. La estructura de este último está totalmente compuesta por un montaje paralelo que conecta las escenas en la isla del náufrago con los acontecimientos en su hogar. El montaje de la película está motivado psicológicamente: se inserta una toma de Florence Lawrence que corresponde a la "imagen mental" del marido. En el plano 8, vemos al náufrago pensando en su esposa (su gesto da cuenta de su proceso mental). En el plano 9, podemos ver el contenido de su pensamiento –se muestra a la mujer en el lugar donde ellos se despidieron por última vez, usando el mismo sombrero y con un gesto de sufrimiento en su rostro, que supuestamente está dirigido a él (esta imagen puede ser considerada como la última que el náufrago guardó en su memoria).



Fotogramas de *The salvation army lass* (D. W. Griffith, diciembre de 1908)

Al fines de 1908, *The salvation army lass* (diciembre de 1908) presenta, una vez más, este tipo de transiciones para dar cuenta de un proceso mental, pero lo hace de manera distinta. El protagonista de la película abandona a la mujer que ha intentado convertirlo en una buena persona; durante su participación en un robo, él vacila y se acuerda de ella. Aquí, el montaje paralelo enfatiza el proceso de toma de decisión del protagonista. Su nuevo recuerdo es una de las motivaciones que sirve para que volvamos a la mujer: la vemos cayendo en la calle en una condición que sigue el desarrollo lógico de la acción. Lo que vemos no es una "imagen mental" (su pensamiento). Sin embargo, la inserción de la imagen de la mujer está claramente inducida por el gesto del protagonista, que indica su proceso mental. En el siguiente plano, volvemos a él, que decide ayudarla. Esta integración entre el flujo de la acción y el corte particular, para indicar una motivación psicológica, pone en evidencia las capacidades con las que Griffith contaba ya en diciembre de 1908. No podemos olvidar que, en aquel entonces, Griffith ya había realizado tres de las películas básicas de su filmografía que dan cuenta de una evolución del montaje: *The guerrilla, The song of shirt* (octubre de 1908) y *The honor of thieves*.

Una película de acción como *The guerrilla* permite nuevas combinaciones. La llegada del villano a la casa de la víctima se escenifica mediante seis planos. Este aparece, montando a caballo, sigue hacia la puerta delantera (plano 8); luego vemos a la víctima y a un criado dentro de la casa (plano 9); el villano aparece en una habitación cerca del sitio donde está la victima (plano 10); una vez más tenemos una imagen corta de la víctima y del criado (plano 11); una breve imagen del villano cerca de la puerta que conecta las dos habitaciones (plano 12); un corte y él entra en la habitación donde está la victima (plano 13). La entrada del villano en la casa no está simplemente indicada ni mecánicamente visualizada. El montaje paralelo elabora la acción y la reacción de la víctima, otorgando a la escena una continuidad perfecta y una nueva fuerza dramática. En el exterior, se utiliza, una vez más, el estándar regular de las escenas de persecución: el criado escapa con un mensaje para el héroe; los bandidos lo persiguen y se muestra la persecución sin utilizar el montaje paralelo. En esta secuencia, se introduce el paralelismo a través de una toma en la que vemos la evolución de la situación en la casa (plano 19). Se entrega el mensaje y comienza un nuevo y último montaje paralelo, ahora con dos complicaciones: a lo largo del camino, el héroe y sus soldados se ven obligados a luchar contra los bandidos y, en la casa, se utiliza la serie de habitaciones y puertas para separar a la víctima del villano, introduciendo de esta manera un nuevo nivel de paralelismo.

En la estructura de subida/bajada de escaleras presente en *The honor of thieves* y *The girls and daddy* (diciembre de 1908) se reafirmará esta planificación que combina el paralelismo múltiple y la continuidad. Antes de esas películas, encontrábamos algunos de los procedimientos típicos de *The guerrilla* en films como *The song of the shirt*. Una vez presentada la situación básica en la película –la mujer pobre y su hermana enferma–, del plano 2 al plano 11 seguimos el intento de la mujer de encontrar trabajo para ganar algún dinero y salvar a su hermana. Hay una inserción decisiva exactamente en el medio de esa secuencia: en el plano 7, vemos la imagen de la hermana enferma en la cama. Tal inserción divide la secuencia en dos partes simétricas. La primera, que va del plano 2 al 6, corresponde a la llegada de la mujer a la oficina de la fábrica y sus problemas para encontrar trabajo. Ésta entra en la oficina y le piden que espere afuera;

esta acción se narra mediante tres planos conectados a través de cortes continuos. Aquí vemos la utilización del pasillo intermedio en imágenes cortas, que más tarde se volverá fundamental. El plano 5 muestra al gerente de la fábrica en su oficina –de donde sale. En el plano 6, la mujer aún continúa esperando en el pasillo –la puerta que lleva a la oficina está cerrada. En este instante, se inserta el plano de la hermana, justo después del plano del pasillo. Este momento nos permite recordar las razones de su inquietud –la presencia del pasillo permite un montaje más dramático. Después de la imagen de la hermana enferma, volvemos a la fábrica. En lugar de ver a la heroína esperando, vemos una imagen de la oficina justo antes de que se la llame a entrar. Su entrada es representada mediante tres planos: en el primero, vemos la oficina y a uno de los empleados que va a abrir la puerta; en el segundo, se muestra una breve imagen del pasillo exactamente en el momento en que ella se dispone a entrar en la oficina; en el tercero, volvemos a la oficina donde la acción se completa.

Fotogramas de *The song of shirt* (D. W. Griffith, octubre de 1908)

Esta manipulación de detalles tiene un efecto importante a nivel expresivo. La impotencia de la mujer para manejar toda esta situación es reforzada a través del montaje: ella es una de las que tiene que implorar y esperar, entrar sólo cuando es llamada, y los demás le dan permiso sin conmoverse con sus problemas; la toma que muestra la oficina y que aparece justo después de la imagen de la hermana revela esta rutina que contrasta con el drama de la mujer. Al comparar este film con *The guerrilla* encontramos un efecto simétrico: allí, el montaje reforzaba el poder del villano, mostrando la reacción de la víctima antes que su presencia en la habitación; aquí, el montaje refuerza la debilidad de la mujer, intensificada por la indiferencia de los empleados que la dejan esperando afuera.

En el plano 11, ella deja la fábrica con su material para trabajar desde su casa, y comienza un nuevo tipo de paralelismo. El contraste entre sus condiciones de vida y la buena vida del gerente se pone en evidencia en los planos 12 (él está disfrutando) y 13 (mientras ella trabaja duro). La acción subsiguiente, narrada en cuatro planos, refuerza la conexión entre su pobreza y la prosperidad del hombre que dirige la fábrica: ellos se niegan a pagarle por el servicio prestado, alegando, de manera arbitraria, que su trabajo es de baja calidad; ella se queja, es totalmente rechazada y se completa la situación de explotación (plano 17). Los últimos tres planos presentan un contraste entre el bienestar del personal de la fábrica –en dos niveles: el patrón y los empleados se muestran en dos medios distintos– y la muerte de la hermana (plano 20). En términos del desarrollo de la historia, Griffith podría haber saltado del plano 17 al plano 20. El montaje paralelo tiene una función ideológica y/o ética: refuerza el contraste de los destinos y nos invita a realizar un juicio que implica la condena de los vendedores de camisas. Con esto, no quiero sugerir que Griffith estaba revelando a las audiencias de 1908 los mecanismos y procesos básicos de la sociedad capitalista –toda la responsabilidad podría atribuirse al Mal representado por estos negociantes particulares. Sea cual sea la forma de comprender el sentido de la justicia, mi intención es apuntar al uso del montaje con una función ideológica (un año antes de *A corner in wheat*)[8] .

El grado de desarrollo logrado en el proceso de montaje de *The guerrilla* y *The song of the shirt* muestra que, en aquel momento, el montaje paralelo fue efectivamente alcanzando distintas funciones. Lo trabajaremos en distintas películas de acuerdo con varias líneas de exploración. En lo que respecta las películas de acción, ya mencioné *The honor of thieves* y *The girls and daddy*. En 1909, algunos dramas morales contribuyeron a la acumulación de nuevas funciones relacionadas con el uso del montaje paralelo. En *A drunkard's reformation* (febrero de 1909), hay un uso notable del montaje paralelo en un plano de reacción, que alterna un espectáculo teatral con su audiencia. Entre los espectadores, se muestra reiteradamente a un borracho que va reaccionando a las lecciones de la obra teatral. Cuando la cámara muestra al público , se ubica en el escenario, de manera de tener un tipo de contraplano. Esta alternancia sistemática de los espacios complementarios y opuestos (plano/contraplano), combinada con la presentación de la reacción psicológica del protagonista ante lo que ve, representa una conquista central en la trayectoria de Griffith.

---

[8] En *A corner in wheat - a critical analysis*, de Wlada Petric, se hace referencia a una función semejante del montaje.

En *A drunkard's reformation*, vemos a Griffith lidiar con una acción singular en un lugar y momento específicos; en *The necklace* (mayo de 1909), podemos comprobar su pericia para representar el transcurso del tiempo con un montaje elíptico. Reajustando un tipo de paralelismo (no aplicado a acciones simultáneas) ya utilizado en *Confidence*, sólo necesita cuatro planos para describir varios años en la vida del protagonista de la película. Griffith nos presenta de una manera muy económica sus condiciones de vida y un pasaje de tiempo extremamente claro, alternando planos que muestran trabajando al marido y a su mujer –él en una oficina, ella en casa– y envejeciendo de forma visible con cada plano.

Si *The country doctor* es una buena síntesis de uso del montaje paralelo en el melodrama, *The lonely villa* es la mejor síntesis de su utilización en una película de acción en el período aquí considerado. En este film, la multiplicación de hechos simultáneos y la alternancia de imágenes alcanzan un nivel muy alto de sofisticación, cuando se les comparan con las películas anteriores.

Al principio del film, se vuelve evidente la elaboración del ambiente no solo en el interior de la casa sino también en el jardín, donde tienen lugar los sucesos simultáneos. La alternancia entre los ladrones en el jardín y los acontecimientos en la casa permite una presentación más detallada de la acción en el momento en que se establecen las coordenadas de la situación. En lugar de un montaje elíptico que conecta los momentos básicos de la historia, tenemos una presentación explícita de algunas acciones intermedias. Para combinar, sin ningún tipo de problema, las distintas líneas de acción, se vuelve necesario un montaje paralelo más avanzado. Podemos ver este montaje preciso aún en escenas simples, como aquella en que el médico saca su coche mientras los ladrones lo observan y se preparan para entrar en la casa: después de una larga escena en una de las habitaciones (plano 9), el médico y uno de los ladrones (disfrazado) dejan la casa (planos 10 y 11); sigue el montaje paralelo preciso, que muestra la partida del médico y el acecho de los ladrones. Cuando los malechores invaden la casa (siete planos), el montaje paralelo presenta, en detalle, las reacciones de las víctimas antes que ellos derriben la puerta. El sonido es un elemento muy importante en la evolución dramática de la escena –se muestra a una de las chicas reaccionando dos veces al ruido de los ladrones – y eso refuerza la unidad del espacio diegético que incluye la casa y el jardín. Sin embargo, el proceso de montaje más notable tiene lugar en la secuencia del teléfono, que empieza en el plano 24.

Fotograma de *The lonely villa* (D. W. Griffith, (D. W. Griffith, mayo de 1909).

En *The honor of thieves,* una llamada telefónica motiva la inserción de un nuevo ambiente (los cuarteles de la policía) en la línea de acción –la heroína obliga al ladrón a llamar a la policía. En *The medicine bottle,* la conversación telefónica es llevada a primer plano en el drama. La secuencia básica de la película está formada por 14 planos articulados por un montaje paralelo que alterna tres espacios: el de la madre, el de la telefonista y el de la niña. La tensión dramática surge porque el chismorreo de la telefonista retrasa la conexión telefónica. Y el montaje paralelo se desarrolla de acuerdo con un principio de economía: antes de que se establezca la conexión, la sucesión de tomas es simétrica (madre-telefonista-niña) y, cuando la madre logra hablar con su hija, el montaje alterna a los hablantes –desaparece la telefonista.

En *The lonely villa*, la conversación telefónica es un elemento básico de la narración y también uno de los picos dramáticos de la película. No es casual que esta escena presente el montaje paralelo más rápido y elaborado del período aquí estudiado. Se narra la conversación de dos minutos y lo que pasa simultáneamente alrededor en 18 planos. Esto significa un número mayor que el total de planos encontrados en la gran mayoría de las películas de Griffith producidas antes de *The lonely villa*. El montaje paralelo combina la conversación, representada con una alternancia simétrica de los hablantes, con imágenes que muestran otras acciones: el intento del marido de arrancar el coche y su vuelta al teléfono, el empeño de los ladrones por abrir la puerta de la habitación donde está la familia del médico, y el plano único del ladrón que corta el hilo para interrumpir la conversación telefónica.

En virtud de esta multiplicación de cortes y de la rápida sucesión de espacios y acciones, *The lonely villa* es una película en la cual se vuelven más claros los cambios en el criterio del encuadre. En este film, la composición de cada plano responde, directamente, a la composición de los otros. Además, se evidencia una evolución en el uso del montaje paralelo en lo que respecta a la coordinación de los movimientos correspondientes a los planos subsiguientes; es una demostración clara de la preocupación de Griffith por los ritmos detallados y por el momento preciso del corte: esto se ve exactamente cuando algún movimiento, incompleto en un plano, tiene una coordinación rítmica y espacial con otro movimiento en el plano siguiente –se percibe, por lo general, una estructura equilibrada basada en los contrastes y en la sucesión de movimientos en sentidos contrarios. La conexión entre los planos tiene su influencia más profunda en la selección del punto de vista para cada una de las acciones. La secuencia del teléfono es un buen ejemplo en este sentido. Cuando el médico y su mujer conversan, la transición se realiza más suavemente en virtud de la ubicación de sus cuerpos en el cuadro –ambos están en el mismo lado del cuadro, casi con imágenes sobrepuestas. Aún más, su ubicación reclama un efecto dramático especial –una parte considerable del cuadro sigue vacía mientras la mujer y las chicas están en la esquina derecha y este espacio vacío puede ser, en cualquier momento, ocupado por los ladrones que están intentando abrir la puerta del lado izquierdo.

The lonely villa tiene 52 planos. La escenificación más analítica de los episodios resulta en una mayor fragmentación de las acciones. De cierta manera, confirma la tendencia de incrementar el número de planos en las películas de acción. Algunos números nos dan mejor idea de este proceso: [título (número de planos/extensión de la película)][9]

Primer grupo:
The red man and the child (21/857 pies)
The greaser's gauntlet (16/1.027 pies)
The fatal hour (15/832 pies)
The call of the wild (20/988 pies)
The ingrate (18/893 pies)

Segundo grupo:
The guerrilla (44/898 pies)
The honor of thieves (22/681 pies)
A rural elopement (17/546 pies)
The medicine bottle (26/472 pies)
The lonely villa (52/750 pies)

Como se indica, las películas de la lista pueden dividirse en dos grupos. En el primero, encontramos un rango de 40 a 65 pies por plano y no hay ningún incremento en el número de planos (por unidad de distancia) desde *The red man and the child* hasta *The ingrate*. En el segundo grupo, encontramos un rango de 32 pies por plano en el caso de *A rural elopement,* la película que presenta el *average shot* más largo, y, en consecuencia, menos cortes por unidad de extensión. Todas las otras películas de este grupo presentan un mayor número de cortes; en *The lonely villa,* el rango es de aproximadamente 15 pies por plano.

---

[9] El número de planos de cada película fue calculado a partir de las copias de la Universidad de Nueva York, sin considerar los títulos de crédito y los intertítulos. Todos los datos de este trabajo se refieren a estas copias. La extensión de las películas fue tomada de una lista presentada al final del libro de Henderson, referente a las copias originales en 35mm con intertítulos. Para mis objetivos, no existe ningún inconveniente en usar esta lista como referencia, salvo el hecho de que mi cálculo sobre el número de tomas no incluye los rótulos con los intertítulos. [Nota del traductor: HENDERSON, Robert M., *D.W. Griffith. His life and work*, New York: Oxford University Press, 1972.]

Es significativo que esta tendencia también se verifique en algunos dramas morales y sociales: *The song of the shirt,* con sus planos de 638 pies, supera todas las películas anteriores de Griffith en lo que respecta al número relativo de cortes (con la excepción de *The guerrilla,* considerada aquí como el punto básico de inflexión en este aspecto). *The country doctor* presenta más de 30 planos (en 942 pies), manteniendo prácticamente el mismo rango de *The song of the shirt,* que comparte su tendencia a explorar acciones intermedias como forma de desarrollar el drama y a insertar algunos planos particulares con una función connotativa específica (como la panorámica sin figuras humanas al final de la película).

Lo que vuelve a esta lista particularmente significativa es el hecho de que niega la relación entre el incremento del número de cortes y el aumento en la complejidad o extensión de las historias. Con un estilo más elíptico *The greaser's gauntlet* narra una serie de acontecimientos temporalmente más extensos que los de todas las demás películas; el secuestro múltiple en *The fatal hour* no es más sencillo que el robo de *The lonely villa*.

Lo que cambió de junio de 1908 a mayo de 1909 fue el método para presentar las historias. Cuando es necesario, se mantiene el montaje económico y elíptico (como en *Confidence* y *The necklace*), pero, con frecuencia, el montaje se vuelve mas detallado y más articulado en relación a la visualización de cada escena continua. En cualquier caso, las películas ganaron más lógica, consistencia, ritmo y efectos dramáticos.

Referencias bibliográficas

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

_____. *O sentido do filme.* Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GRAHAM, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira. *D. W. Griffith and the Biograph Company.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1985.

GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film.* Chicago: University of Illinois Press, 1991.

HENDERSON, Robert M. *D.W. Griffith. His Life and Work.* New York: Oxford University Press, 1972.

LEYDA, Jay. *KINO-Historia del cine ruso y soviético.* Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema.* San Pablo: Brasiliense, 1984.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2017
Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

XAVIER, Ismail. "*Raccord* (*match-cut*) y montaje paralelo en el cine de Griffith". Traducción al español de Fabricio Felice, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 109-136. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/127> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Ismail Xavier** es Profesor-Senior en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo. Publicó, entre otros, los siguientes libros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (San Pablo: Paz e Terra, 1977, 7ma ed. 2017); traducción al español (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense 1983; 2da ed. Cosac Naify, 2007); en francês, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim* (Paris: L'Harmattan, 2008); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (San Pablo: Brasiliense, 1993, 2da ed. Cosac Naify, 2012); en inglés, *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997); *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (San Pablo: Cosac Naify, 2003) y *El cine brasileño contemporáneo* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2013). E-mail: i-xavier@uol.com.br.

[**] **Fabricio Felice** es Magíster en Imagen y Sonido por la Universidad Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Profesional del campo de preservación audiovisual desde 2002, con actuación en los siguientes archivos fílmicos: Archivo Nacional de Brasil, Cinemateca Brasileña y Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde trabajó, entre 2011 y 2015, como coordinador del sector de investigación de la institución. Es miembro del comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica.* Email: fabriciofelice@gmail.com.

0

RESCATES

Documental chileno silente

Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes

Ximena Vergara Versluys, Antonia Krebs Holmgren, Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel*

Resumen: En este texto se exponen resultados preliminares de la pesquisa de prensa realizada como etapa inicial de la investigación "Registros y usos documentales (1897-1933)", tendiente a construir un corpus definitivo de lo filmado en Chile. En primer lugar, se dan a conocer nuevos filmes documentales de la época silente a partir de su rastreo en periódicos nacionales. Posteriormente, se identifican fragmentos de filmes sobrevivientes contenidos en el largometraje *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961), que han podido ser catalogados luego de este trabajo hemerográfico.

Palabras clave: documental silente, filmes sobrevivientes, archivos de prensa, patrimonio

---

Chilean silent documentaries:. Discoveries of a corpus in the press, and identification of surviving traces

Abstract: The text shows preliminary results of the press review carried out as an initial stage of the research "Records and documentary uses (1897-1933)", aimed at building a definitive corpus of what was filmed in Chile during the early years of the silent cinema. First, new documentary films of the silent era, that remained unknown, are described according to data found in national newspapers. Secondly, fragments of surviving films contained in the feature film *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961) are identified, thanks to this work of revision of the national press.

Keywords: silent documentary, surviving films, press archives, heritage

---

Documentário chileno silencioso. Achados do corpus na imprensa e identificação de vestígios sobreviventes

Resumo: Este texto apresenta os resultados preliminares da pesquisa de imprensa realizada como etapa inicial do projeto "Registros e usos documentais (1897-1933)", visando a construção de um corpus definitivo do que foi filmado no Chile. Em primeiro lugar, novos documentários do periodo silencioso são achados nos jornais nacionais. Posteriormente, identificam-se fragmentos de filmes sobreviventes contidos no longametragem *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961), que foram catalogados após este trabalho hemerográfico.

Palavras chave: documentário silencioso, filmes sobreviventes, arquivos de imprensa, patrimonio

El proyecto "Registros y usos documentales (1897-1933)" (Fondo de Fomento Audiovisual, línea investigación, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile), busca catastrar la filmografía documental silente de Chile. En los últimos años, quienes formamos parte de este proyecto, hemos realizado investigaciones que nos permitieron constatar que aún había mucho material por catastrar. Por tanto, si en el libro de Alicia Vega *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*[1] se hacía referencia, con sus correspondientes fichas, a 40 materiales silentes de carácter documental, en la actualidad ya contamos con alrededor de 200 filmes identificados, a lo cual, se suman más de 500 noticieros que en su totalidad contemplan más de 1.800 notas fílmicas de diversa índole. Ahora, cabe señalar que si bien la gran mayoría de estos materiales no sobrevivió, hasta el momento hemos identificando 43 registros fílmicos existentes.

En estos meses hemos realizado una revisión exhaustiva de diarios en la sala de microfilm de la Biblioteca Nacional, como parte de una pasantía realizada con el apoyo de la Cineteca Nacional. En esta tarea, la más ardua, es fundamental el trabajo de los siguientes colaboradores: Alejandro Biron, Carla Morales, Daniela Bussenius, José Durán, Mateo Espinoza, Mery Joyselyn Navia, Milena Gallardo, Nelson Segura, Rosario Ríos, Silvina Sosa y Úrsula Fairlie. Gracias a estos once investigadores, hemos podido revisar ya casi tres décadas, en las cuales han aparecido valiosos materiales.

En este texto nos referiremos a dos ejes de la investigación. Primero, daremos cuenta de filmes destacados de cuya existencia no había ninguna referencia, a partir de tres momentos: 1897-1910, 1911-1920, 1921-1929. Segundo, nos referiremos a materiales sobrevivientes de los que hemos obtenido nueva información en la prensa, lo cual nos ha permitido realizar un trabajo de catalogación.

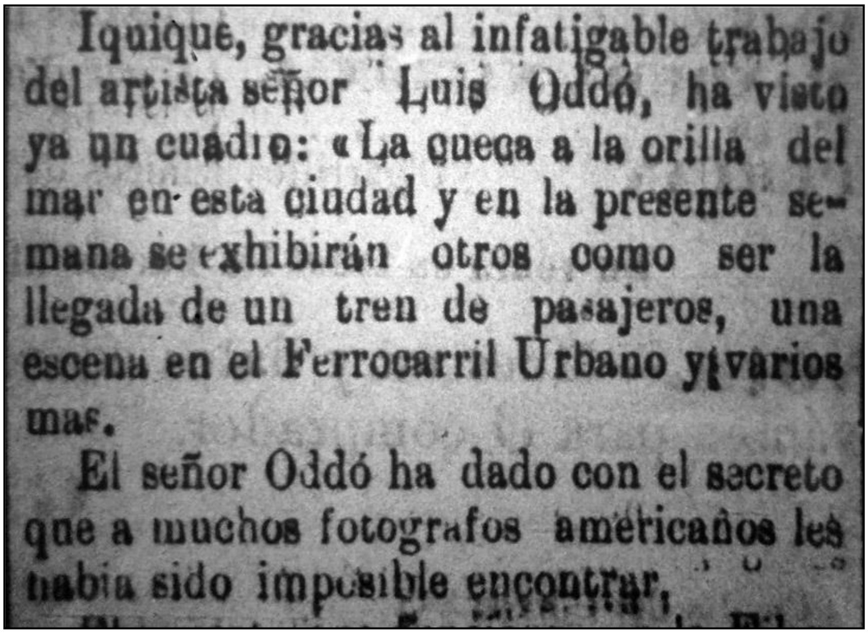
---

[1] VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006

I. Hallazgos

Periodo 1897-1910

Nos situamos desde un comienzo bajo la premisa de que, para hablar del cine silente chileno, hay dos factores que hay que considerar: el concepto de "modernidad" y la presencia de los medios de comunicación masiva, en el contexto de consolidación de los estados nacionales y los periodos de modernización urbana del siglo XIX. En este marco, el cine aparece como un elemento mediático que contribuye a representar o crear una imagen en torno a esta modernidad tan deseada.



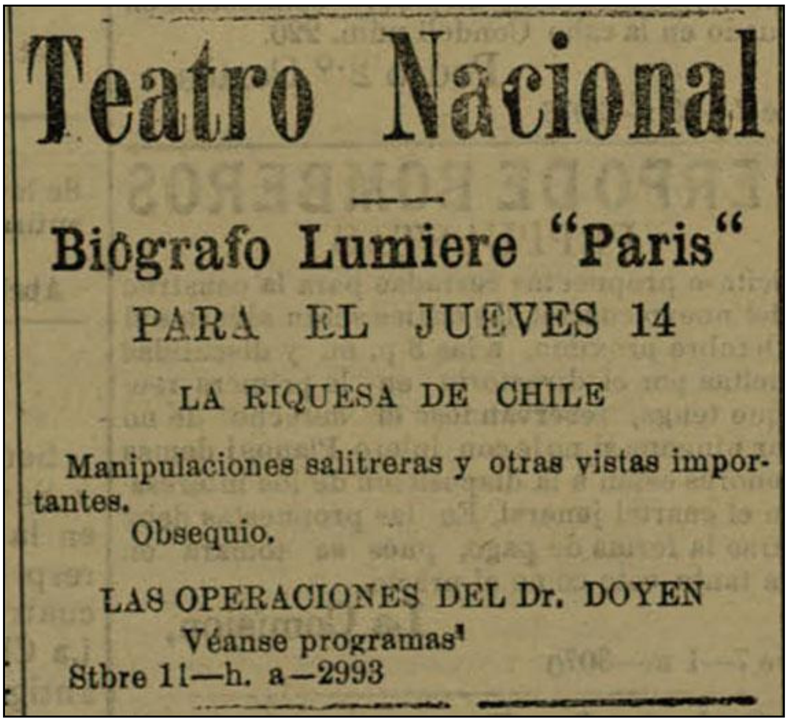
Iquique, gracias al infatigable trabajo del artista señor Luis Oddó, ha visto ya un cuadro: «La cueca a la orilla del mar en esta ciudad y en la presente semana se exhibirán otros como ser la llegada de un tren de pasajeros, una escena en el Ferrocarril Urbano y varios mas.

El señor Oddó ha dado con el secreto que a muchos fotografos americanos les habia sido imposible encontrar,

Fragmento de un artículo de diario *La Patria* de Iquique, 21 de mayo de 1897, que da cuenta de algunas de las vistas filmadas por el pionero Luis Oddó en Iquique, en momentos en que el cine constituía una novedad a nivel mundial.

Aunque en estos primeros años del siglo XX, este nuevo medio no tiene el alcance de las revistas y diarios ilustrados, la mayoría de las películas tienen la intención de evidenciar una nueva época. Ahí están las primeras vistas del pionero Luis Oddó, realizadas en 1897 en Iquique con fuertes elementos modernos: un tren llegando a la estación, como el de los hermanos Lumière; un partido de fútbol; una compañía de bomberos; un desfile en honor de Brasil, entre otras. A la vez, también se preocupa de registrar algo más cercano a cierta "identidad chilena": un baile de cueca, en señal de que la modernidad puede ir de la mano de la tradición. Se trata de un grupo de películas donde circulan ideas e intenciones que anticipan las temáticas que estarán presentes durante todo el período silente.

Otros ejemplos de este periodo temprano, datados en 1902 ↕un año increíblemente productivo con 21 vistas encontradas, muchas en función de la connotada llegada de una delegación argentina al país↕ son: *Vista panorámica de la bahía de Valparaíso, desde el ascensor del cerro de la Concepción* (mayo de 1902), *Imprenta de El Mercurio calle Esmeralda. Salida de suplementeros de la imprenta El Mercurio* (agosto de 1902), *Ejercicio jeneral* [sic] *de bomberos en la Alameda* (octubre de 1902), *El San Martín en aguas chilenas* (octubre de 1902) y *El paso de la Cordillera del excelentísimo señor Terry en su viaje a Buenos Aires* (noviembre 1902). En algunos de estos casos, las descripciones en la prensa remiten a filmes que no solo buscaban dar cuenta de un acontecimiento, sino también de los principios de movilidad y circulación en la ciudad, acortando las distancias y mostrando el avance en las comunicaciones con los modernos medios de transporte. Así, las imágenes cinematográficas darían cuenta de una nueva forma de representar y entender el espacio y el tiempo.



Teatro Nacional

Biógrafo Lumiere "Paris"

PARA EL JUEVES 14

LA RIQUESA DE CHILE

Manipulaciones salitreras y otras vistas importantes.

Obsequio.

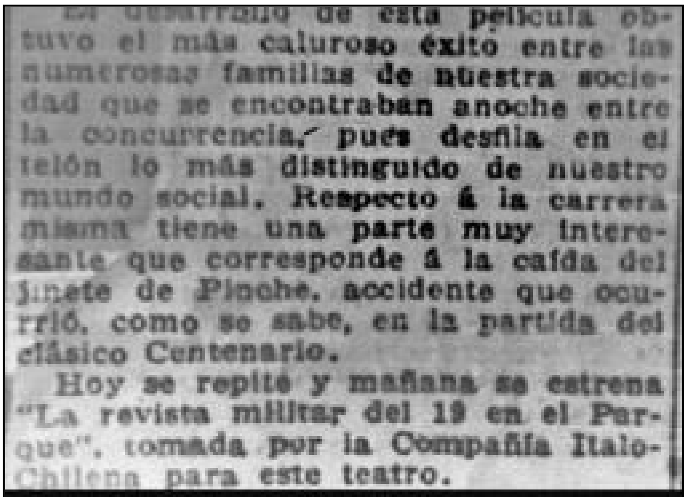
LAS OPERACIONES DEL Dr. DOYEN

Véanse programas

Stbre 11—h. a—2993

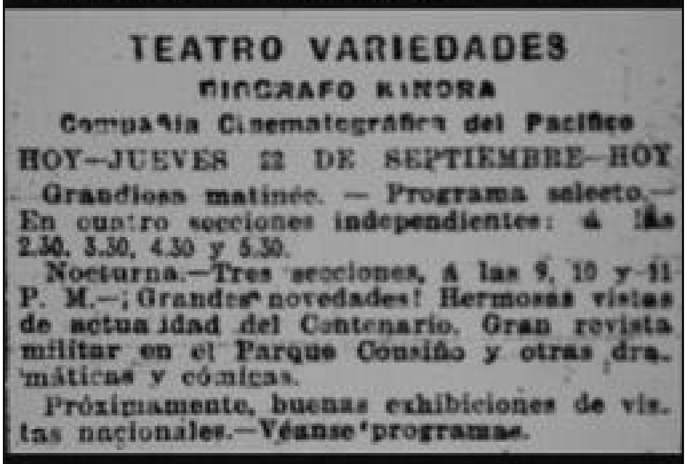
Aviso que anuncia el estreno del filme *La riquesa de Chile* (sic) en el diario *El Industrial* de Antofagasta (13 de septiembre de 1905).

Son ansias que continúan en 1903. En este sentido, al conocido y restaurado filme *Paseo de Playa Ancha* se agregan novedosas notas que atestiguan vistas como: *Incendio del buque "Nesaia" en el Coloso de Antofagasta* (diciembre de 1903) y *Los festejos a los marinos brasileños en Santiago* (diciembre de 1903), ambas exhibidas en Antofagasta. Esa ciudad, junto a Valparaíso e Iquique fueron centros importantes de producción fílmica, dada su calidad de puertos y, por ende, de fuertes puntos económicos del país. No es casualidad que en 1905 aparezca también en Antofagasta una vista titulada *La Riqueza de Chile* (septiembre de 1905), sobre la explotación salitrera en aquella región.



desarrollo de esta película obtuvo el más caluroso éxito entre las numerosas familias de nuestra sociedad que se encontraban anoche entre la concurrencia, pues desfila en el telón lo más distinguido de nuestro mundo social. Respecto á la carrera misma tiene una parte muy interesante que corresponde á la caída del jinete de Pinche, accidente que ocurrió, como se sabe, en la partida del clásico Centenario.

Hoy se repite y mañana se estrena "La revista militar del 19 en el Parque", tomada por la Compañía Italo-Chilena para este teatro.



TEATRO VARIEDADES
BIOGRAFO KINORA
Compañía Cinematográfica del Pacífico
HOY—JUEVES 22 DE SEPTIEMBRE—HOY

Grandiosa matinée. — Programa selecto.— En cuatro secciones independientes: á las 2.30, 3.30, 4.30 y 5.30.

Nocturna.—Tres secciones, á las 9, 10 y 11 P. M.—¡Grandes novedades! Hermosas vistas de actualidad del Centenario. Gran revista militar en el Parque Cousiño y otras dramáticas y cómicas.

Próximamente, buenas exhibiciones de vistas nacionales.—Véanse programas.

La revista militar del 19 de septiembre de 1910 fue registrada por dos empresas. En *El Diario Ilustrado* del 25 de septiembre de 1910, encontramos el aviso del estreno de *La revista militar del 19 en el Parque,* de la Compañía Italo-Chilena (arriba). Mientras que el 22 de septiembre, la Compañía Cinematográfica del Pacífico anunció el estreno de *Gran revista en el Parque Cousiño* (medio). Frente a esto, las imágenes que hoy sobreviven no entregan señales claras respecto a cuál de las dos compañías corresponde la autoría de este filme

Con el paso de los años, la producción se vuelve discontinua, hasta que se aproxima 1910, el Centenario de la República. Si bien el cine en Chile se desarrollaba desde el punto de vista de la exhibición, la producción aún estaba en manos de pioneros independientes. Pero con la llegada de 1910, el entusiasmo crece ante la perspectiva de esta celebración. Aparecen entonces dos empresas predominantes: La Compañía Cinematográfica del Pacífico y la Compañía Cinematográfica Ítalo-chilena. Entre las dos producen 31 registros entre 1909 y 1911. Lo particular es que, según hemos detectado, ambas filmaban lo mismo, en muchos casos compitiendo en cartelera por quién estrenaba primero y quién captaba lo más atractivo de cada suceso. Nace una visión más comercial y competitiva, y por lo mismo es difícil identificar las autorías de las imágenes que sobrevivieron, que representan un buen número del material actualmente conservado.

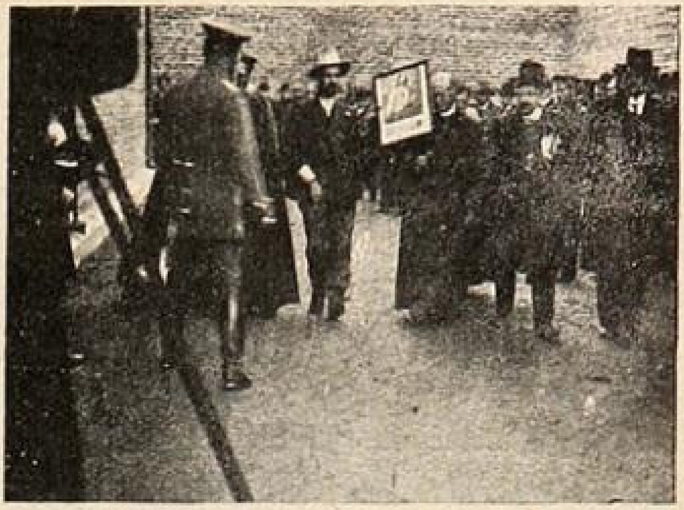
Periodo 1911-1920

Por su parte, durante la segunda década del siglo XX, el protagonismo en la producción lo sigue detentando la Compañía Cinematográfica del Pacífico. Especialmente entre 1910 y 1913 vemos la constante presencia de esta empresa, con la aparición de títulos como la serie compuesta por dos actualidades sobre ejercicios de caballería *Centauros Chilenos* (marzo y noviembre de 1911), *Traslación de los héroes de la Concepción a la Catedral, Intercity Match, Santiago versus Valparaíso*, e *Instalación hidráulica de la Tracción Eléctrica en la Florida Alta*, de julio de 1911, así como una serie de revistas y ceremonias militares tales como paradas, desfiles, jura a la bandera, entre otras.

Junto a la Compañía Cinematográfica del Pacífico, pero de manera más esporádica, aparecieron otros actores ligados a la producción como la ya mencionada Compañía Cinematográfica Ítalo-chilena, la multinacional Gaumont o la argentina Max Glücksmann. Sin embargo algunas cintas producidas en estos años aparecen anunciadas en diarios sin alusiones a sus autores, algunas de ellas de gran interés, como por ejemplo una que muestra la ejecución de un reo en Quillota, filmada el primero de julio de 1912. Según la información de la que disponemos, la cinta no fue estrenada en cines, al menos en la región. El 11 de julio de 1912 encontramos un anuncio del diario *El Mercurio* de Valparaíso, explicando que: "A fin de no proporcionar un espectáculo doloroso, los actuales empresarios del teatro Edén resolvieron ayer, después del ensayo que se hizo de la película, no exhibir la tomada durante el fallecimiento del reo Brito en Quillota, que había sido anunciada para hoi (sic). A fe que nos alegramos de esta resolución, que evita un espectáculo que no debe ser renovado bajo concepto alguno".[2] La ejecución a la que se alude, corresponde a la del reo Alfredo Brito Brito, condenado a muerte por el asesinato de un juez por encargo de un ex presidiario.

---

[2] *El Mercurio* de Valparaíso, 11 de julio de 1912



Avanzando hacia el patíbulo, acompañado del cura Sr. Rubén Castro.

La revista *Sucesos* publicó, en julio de 1912, un detallado reportaje del fusilamiento de Brito, donde encontramos una fotografía que evidencia la presencia de una cámara de cine en el lugar del fusilamiento.

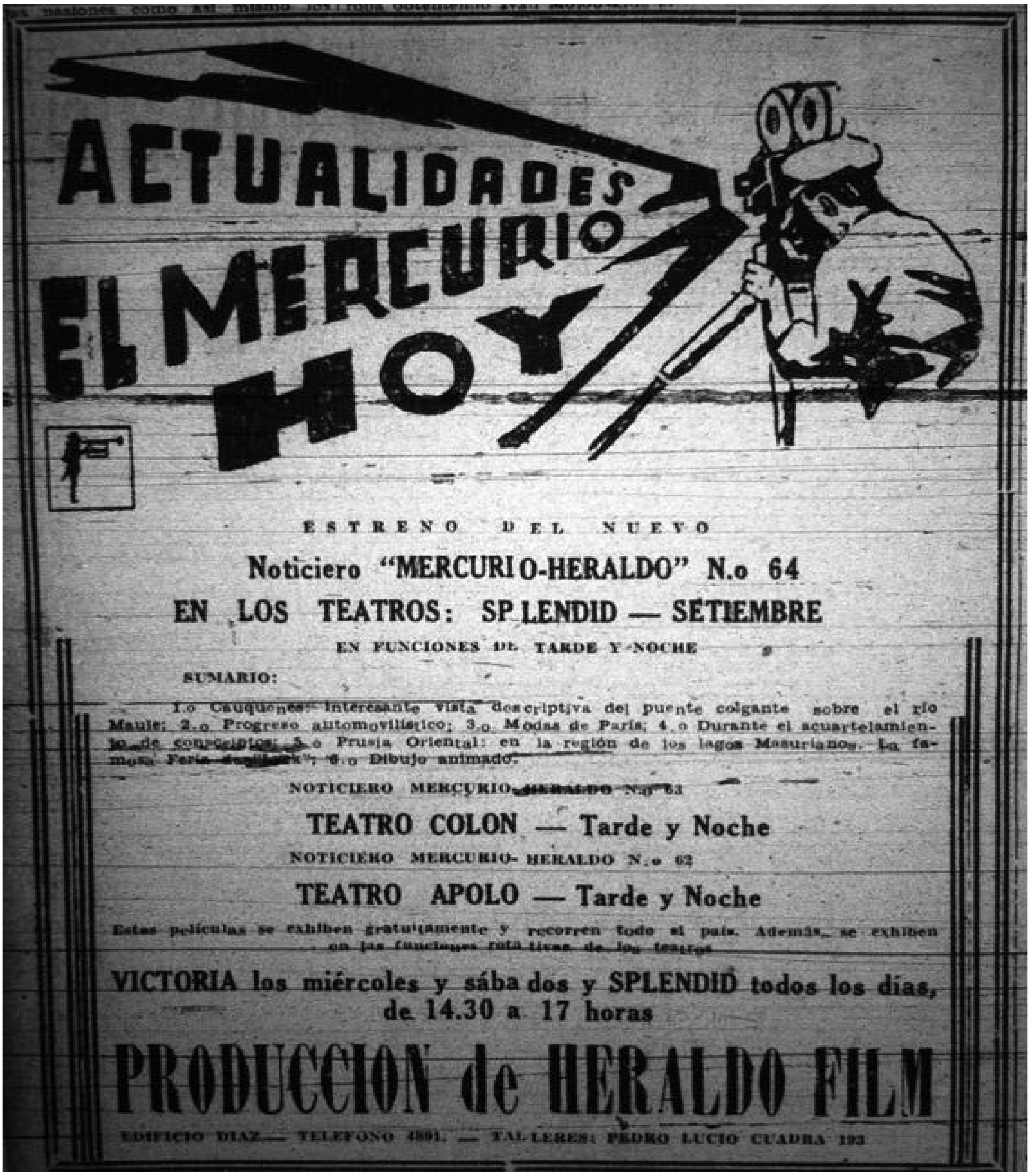
En la publicación de la resolución adoptada por el teatro Edén, de no mostrar la película de la ejecución, vemos una temprana muestra de censura en el cine chileno.

En los primeros cinco años de la década del veinte, destaca también la aparición de varias cintas relacionadas con la aviación, como *La semana de aviación en Batuco* (marzo de 1911), *Vuelos del aviador Paillette en el Parque Cousiño y en Club Hípico* (julio de 1912), *Los funerales del aviador Acevedo* (abril de 1913), *Actualidades Chilenas III*, que incluyen vuelos de Clodomiro Figueroa (mayo de 1913), y *Aviadores Figueroa y Rappini en Lima*, de agosto de 1913, que dan cuenta del interés por este tema.

Las hazañas de los aviadores eran consideradas "triunfos" nacionales y eran seguidas con interés por la prensa de la época, que evidencia también la numerosa presencia de curiosos que acudían a ver los despegues, aterrizajes y piruetas de los aviadores. Junto con Clodomiro Figueroa, destaca por esos años en la aviación chilena Luis Acevedo Acevedo, quien murió en un accidente al intentar cubrir la ruta entre Santiago y Concepción, y cuyos funerales fueron registrados en una actualidad de la Compañía Cinematográfica del Pacífico, que se repitió varias veces en teatros de Valparaíso.

Periodo 1921-1930

Avanzados ya los años, a diferencia de los registros documentales de la primera década, que como hemos visto aparecían episódicamente, en los veinte se percibe una mayor continuidad, filmes de más duración y ya hacia fines de esta década hay un hito fundamental en el desarrollo del documental nacional: se crean dos noticieros que durarían aproximadamente 4 años, entre 1927 y 1930: *Actualidades El Mercurio* y *Actualidades La Nación*. En estos casos, en la prensa hemos registrado los sumarios de cada noticiero y dado que El Mercurio emitió 240 números y La Nación 214, podemos hablar de la existencia de 1.800 notas fílmicas.



ACTUALIDADES EL MERCURIO HOY

ESTRENO DEL NUEVO

Noticiero "MERCURIO-HERALDO" N.o 64

EN LOS TEATROS: SPLENDID — SETIEMBRE

EN FUNCIONES DE TARDE Y NOCHE

SUMARIO:

1.o Cauquenes: Interesante vista descriptiva del puente colgante sobre el río Maule; 2.o Progreso automovilístico; 3.o Modas de París; 4.o Durante el acuartelamiento de conscriptos; 5.o Prusia Oriental: en la región de los lagos Masurianos. La famosa Feria de [illegible]; 6.o Dibujo animado.

NOTICIERO MERCURIO-HERALDO N.o 63

TEATRO COLON — Tarde y Noche

NOTICIERO MERCURIO- HERALDO N.o 62

TEATRO APOLO — Tarde y Noche

Estas películas se exhiben gratuitamente y recorren todo el país. Además, se exhiben en las funciones rotativas de los teatros

VICTORIA los miércoles y sábados y SPLENDID todos los días, de 14.30 a 17 horas

PRODUCCION de HERALDO FILM

EDIFICIO DIAZ — TELEFONO 4891. — TALLERES: PEDRO LUCIO CUADRA 193

Aviso del estreno de la Actualidad n. 64 del noticiero *El Mercurio*, aparecido en la edición del 27 de abril de 1928 del mismo diario, donde se identifica a la entonces productora de estas actualidades, Heraldo Film.

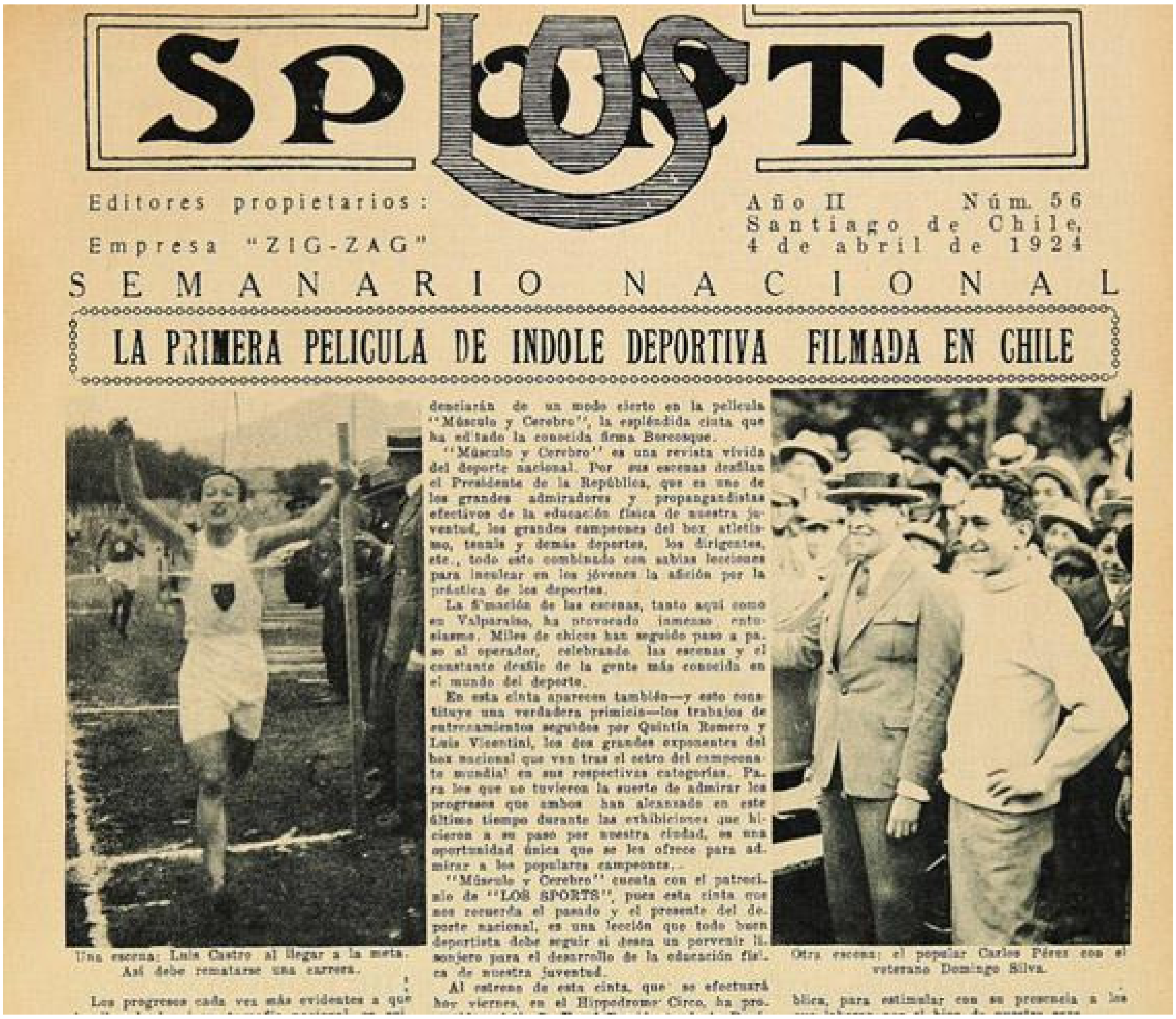
Ahora, si retrocedemos en la década y nos situamos en un año como 1921, vemos que todavía era común que las actualidades se exhibieran de forma individual. Algunos ejemplos: *Visita del príncipe de Gales a Santiago y Valparaíso en 1924*, *Visita de la escuadra norteamericana a Chile* (febrero de 1921); *La llegada del general Mangin* (septiembre de 1921); o incluso, como ya se había hecho en 1897, un *Ejercicio general de bombas* (diciembre de 1921).

Por otro lado, hemos visto que en la década del 20 los eventos deportivos fueron un tema de marcado interés con campeonatos atléticos, *matchs* de box, o carreras de automóviles. Pero en esta área un hallazgo es el largometraje *Músculo y cerebro* de la productora Estudios Borcosque, estrenada en 1924 y alejada de las actualidades comunes. Es más, en la época de su estreno, el gran dramaturgo y guionista Antonio Acevedo Hernández, publica en la revista deportiva *Los sports* (4 de abril de 1924) un acertado texto que inicia de la siguiente forma: "Es verdad que antes de ahora se habían hecho cintas que describían peleas de box y que pueden considerarse deportivas; pero la que merece francamente ese título es *Músculo y cerebro*, pues ella abarca todas las actividades deportivas chilenas, muestra los dirigentes, atletas en pleno trabajo y define la historia del deporte".[3] Lo llamativo de esta película es que se presenta una narrativa y una idea nuclear que agrupa los distintos registros de los diversos deportes, lo que marca una diferencia con las filmaciones anteriores. Pero además, percibimos aquí un giro en los usos documentales que venían dándose: se incorpora el factor educativo alineado a un discurso nacionalista que veía en el deporte un mejoramiento de la raza, como podemos ver en esta cita del texto de Acevedo: "Creemos que esta cinta, que tan alta significación nacional tiene, debía exhibirse en todas las escuelas y cuarteles de la República, en todos los teatros populares, en todas partes; es necesario que todos la vean; que todos comprendan la obra civilizatoria del deporte que da impulso a la raza, apartándola de todo lo que pudiera empequeñecerla".[4]

---

[3] ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. "La primera película de índole deportiva filmada en Chile", *Los sports*, 4 de abril de 1924, p.1

[4] *Ibid.*



LOS SPORTS

Editores propietarios:
Empresa "ZIG-ZAG"

Año II Núm. 56
Santiago de Chile,
4 de abril de 1924

SEMANARIO NACIONAL

LA PRIMERA PELICULA DE INDOLE DEPORTIVA FILMADA EN CHILE

Una escena: Luis Castro al llegar a la meta. Así debe rematarse una carrera.

Los progresos cada vez más evidentes a que

denciarán de un modo cierto en la película ''Músculo y Cerebro'', la espléndida cinta que ha editado la conocida firma Borcosque.

''Músculo y Cerebro'' es una revista vívida del deporte nacional. Por sus escenas desfilan el Presidente de la República, que es uno de los grandes admiradores y propagandistas efectivos de la educación física de nuestra juventud, los grandes campeones del box, atletismo, tennis y demás deportes, los dirigentes, etc., todo esto combinado con sabias lecciones para inculcar en los jóvenes la afición por la práctica de los deportes.

La filmación de las escenas, tanto aquí como en Valparaíso, ha provocado inmenso entusiasmo. Miles de chicos han seguido paso a paso al operador, celebrando las escenas y el constante desfile de la gente más conocida en el mundo del deporte.

En esta cinta aparecen también—y esto constituye una verdadera primicia—los trabajos de entrenamientos seguidos por Quintín Romero y Luis Vicentini, los dos grandes exponentes del box nacional que van tras el cetro del campeonato mundial en sus respectivas categorías. Para los que no tuvieron la suerte de admirar los progresos que ambos han alcanzado en este último tiempo durante las exhibiciones que hicieron a su paso por nuestra ciudad, es una oportunidad única que se les ofrece para admirar a los populares campeones.

''Músculo y Cerebro'' cuenta con el patrocinio de ''LOS SPORTS'', pues esta cinta que nos recuerda el pasado y el presente del deporte nacional, es una lección que todo buen deportista debe seguir si desea un porvenir lisonjero para el desarrollo de la educación física de nuestra juventud.

Al estreno de esta cinta, que se efectuará hoy viernes, en el Hippodrome Circo, ha pro-

Otra escena: el popular Carlos Pérez con el veterano Domingo Silva.

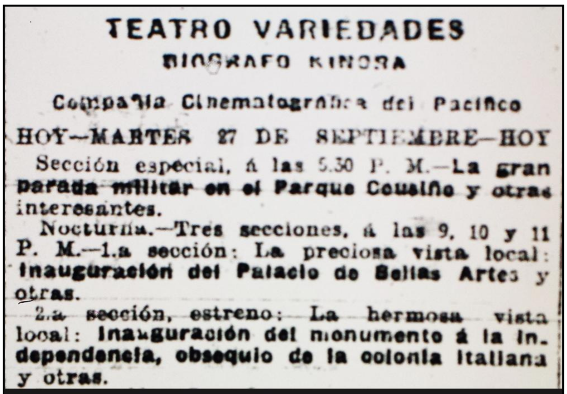
blica, para estimular con su presencia a los

En la edición del 4 de abril de 1924 de *Los sports*, se publicó un extenso artículo acerca de la película *Músculo y cerebro*, destacando su valioso aporte a la promoción del deporte.

Como hemos visto, el trabajo de pesquisa de prensa realizado hasta la fecha, ha arrojado numerosos materiales nuevos de distinto tipo.

II. Algunas pistas para catalogar

Si por un lado, la revisión hemorográfica ha permitido detectar vistas, actualidades y documentales, por otro lado ha dado pistas para identificar materiales resguardados. En 1961, el director Edmundo Urrutia estrenó *Recordando*, un largometraje que podemos considerar como un *found footage* de registros nacionales realizados desde la década del '10. En este documental de alto valor patrimonial, podemos encontrar distintas imágenes tempranas, aunque sin información exacta acerca de su procedencia.



TEATRO VARIEDADES

BIOGRAFO KINORA

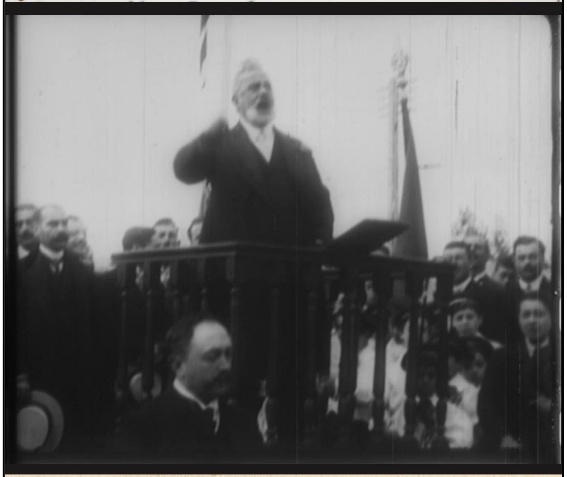
Compañía Cinematográfica del Pacifico

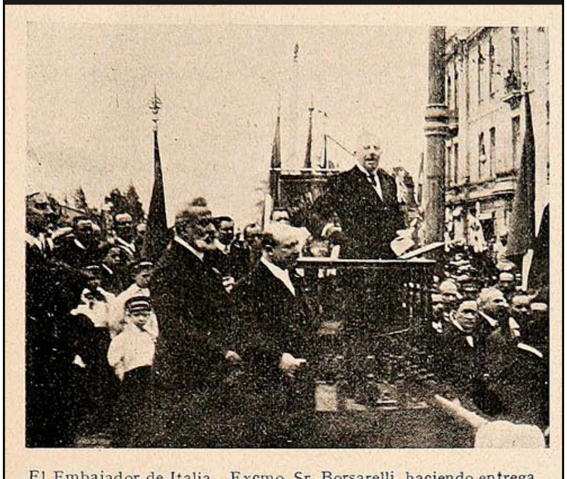
HOY—MARTES 27 DE SEPTIEMBRE—HOY

Sección especial, á las 5.30 P. M.—**La gran parada militar en el Parque Cousiño y otras** interesantes.

Nocturna.—Tres secciones, á las 9, 10 y 11 P. M.—1.a sección: La preciosa vista local: **Inauguración del Palacio de Bellas Artes** y otras.

2.a sección, estreno: La hermosa vista local: **Inauguración del monumento á la Independencia, obsequio de la colonia italiana** y otras.





El Embajador de Italia, Excmo. Sr. Borsarelli, haciendo entrega del monumento al Gobierno de Chile.

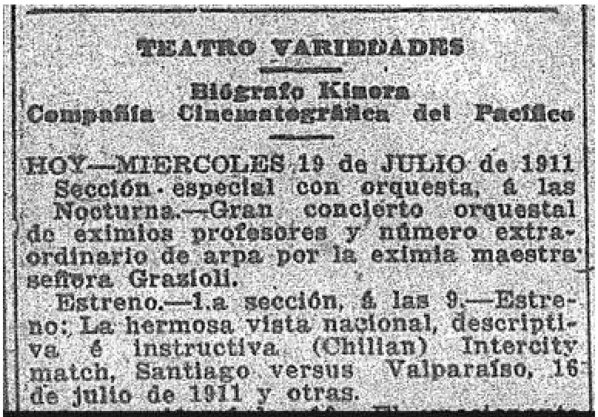
Vista *Inauguración del monumento a la Independencia, obsequio de la colonia italiana,* estrenado el 27 de septiembre de 1910 (arriba). Un fragmento de esta película se incluye en *Recordando* (1961), pero el montaje del documental es confuso y parece vincularlo con la vista de la inauguración del Palacio de Bellas Artes (medio). Gracias a una fotografía publicada en revista Sucesos el 29 de septiembre de 1910, se comprueba que las imágenes se tratan de la ceremonia homenaje de la colonia italiana (abajo).

En un folleto que se difundió en la época del estreno de la película se lee: "En *Recordando* se ha logrado hacer vida un pasado nuestro y cada espectador, desde su propio punto de vista, podrá recorrer 'visualmente' las ciudades, los campos, las ceremonias patrióticas, los acontecimientos sociales, musicales, deportivos, etc. de medio siglo". Más adelante, se dice: "Otras veces aparecerán espectáculos deportivos como fútbol, gimnasia, de hace 20, 30 o 50 años atrás, o un entrenamiento de esa gloria nacional que es 'El Tani'… y junto a esto, en su debido tiempo, una fiesta social aristocrática, o un acontecer íntimo, como un matrimonio elegante o un funeral aristocrático".[5]

Como puede verse en estas líneas, la información que se entregaba al espectador de los años 60 era general y, ya pasados más de 50 años del estreno de *Recordando*, se hace aún más difícil identificar y datar fragmentos fílmicos. Varios de ellos ya han sido catalogados y a lo largo de esta investigación hemos podido identificar tres materiales más. En lo que sigue, daremos a conocer estos fragmentos a partir de ejercicios comparativos.

---

[5] Cuadríptico de la película *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961)



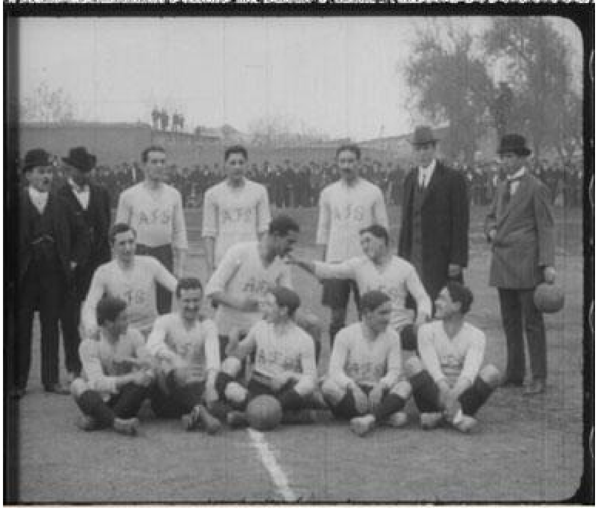
TEATRO VARIEDADES

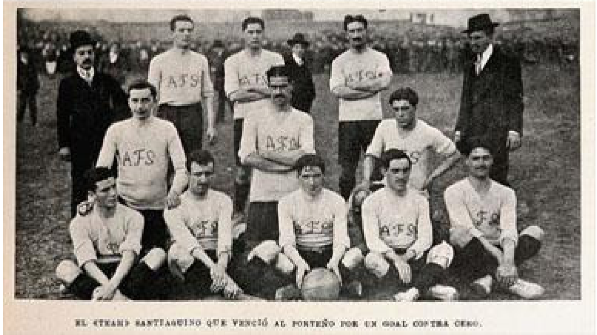
Biógrafo Kinora
Compañía Cinematográfica del Pacífico

HOY—MIERCOLES 19 de JULIO de 1911

Sección especial con orquesta, á las Nocturna.—Gran concierto orquestal de eximios profesores y número extraordinario de arpa por la eximia maestra señora Grazioli.

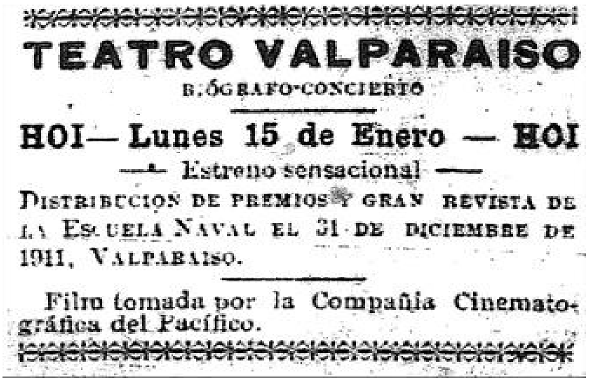
Estreno.—1.a sección, á las 9.—Estreno: La hermosa vista nacional, descriptiva é instructiva (Chillan) Intercity match, Santiago versus Valparaíso, 16 de julio de 1911 y otras.





EL «TEAM» SANTIAGUINO QUE VENCIÓ AL PORTEÑO POR UN GOAL CONTRA CERO.

Un aviso del diario *El Mercurio* nos permite identificar una actualidad titulada *Intercity match Santiago versus Valparaíso*, estrenada el 19 de julio de 1911 (arriba). Un fragmento de ella se incluye en el filme recopilatorio *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961), que la nombraba erróneamente como un registro de 1912 (medio). Se confirmó que correspondía al filme de 1911, gracias a una nota con fotografías aparecida el 20 de julio de 1911 en revista la *Sucesos* (abajo).



TEATRO VALPARAISO

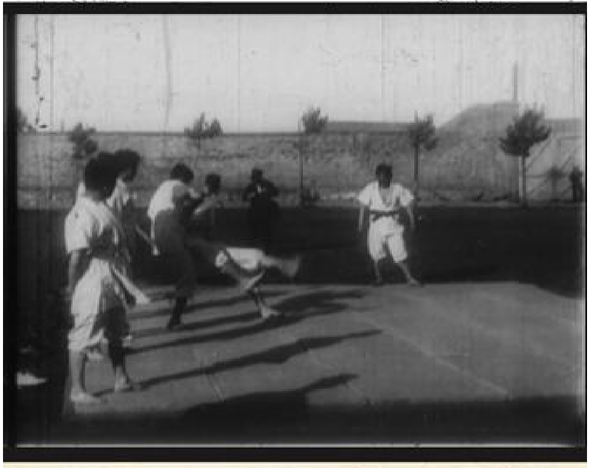
BIÓGRAFO-CONCIERTO

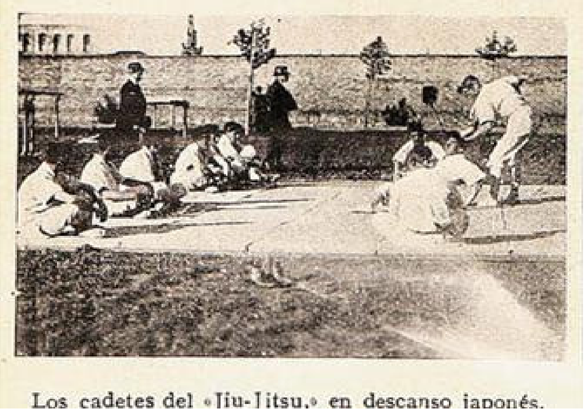
HOI— Lunes 15 de Enero — HOI

Estreno sensacional

DISTRIBUCION DE PREMIOS Y GRAN REVISTA DE LA ESCUELA NAVAL EL 31 DE DICIEMBRE DE 1911, VALPARAISO.

Film tomada por la Compañía Cinematográfica del Pacífico.





Los cadetes del «Jiu-Jitsu.» en descanso japonés.

Vista *Gran revista de la Escuela Naval del 31 de diciembre de 1911, Valparaíso*. Estrenada el 15 de enero de 1912, según un aviso publicado ese mismo día en el diario *El Mercurio* de Valparaíso (arriba). Entre los ejercicios se incluía la práctica del arte marcial “Jiu-jitsu”, y estas imágenes aparecen en *Recordando* (1961), donde no se asocia a la vista mencionada y se describe como una expresión que “figura como enseñanza en varios institutos” (medio). Finalmente, se comprueba que se trata de la vista, tras comparar este fragmento fílmico con fotografías aparecidas en un artículo publicado el 4 de enero de 1912 en revista *Sucesos*, en una crónica ilustrada de la *Revista naval* (abajo).

Los ejemplos aquí mostrados ilustran cómo la revisión de prensa llevada a cabo para esta investigación ha permitido identificar fragmentos fílmicos que son posibles de visionar hasta el día de hoy. Estos avances, sumados a los filmes que se han perdido –pero de cuya existencia sabemos a través de los registros de prensa–, nos permiten acercarnos hacia la recopilación completa de la producción de cine documental del período mudo. La línea a seguir apunta hacia una configuración de la estructura de este corpus, para distinguir tendencias y levantar posibles ejes de análisis. De este modo, esperamos contribuir a la definición de un corpus consolidado del documental silente producido en Chile.

Referencias bibliográficas y prensa

Cuadríptico de la película *Recordando* (Edmundo Urrutia, 1961)

JARA, Eliana. "Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descréditos", *Taller de Letras*, n. 46, 2010, pp. 175-192.

_____. *Cine mudo chileno*. Santiago: CENECA/TEVECORP, 1994.

MORALES, Marcelo. "Luis Oddó: la primera luz del cine chileno". En: *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: http://cinechile.cl/crit&estud-272. [Acceso: marzo de 2012]

VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VERGARA, Ximena, y Antonia Krebs. "Recurrencias temáticas en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931): deportes e idearios de gobierno". En: Villarroel, Mónica (coord.). *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 2017, pp.79-89.

_____. "Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)". En: Villarroel, Mónica (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 2016, pp. 245-255.

_____. "Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)". En: *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: http://www.cinechile.cl/crit&estud-458#titulo10 [Acceso: enero de 2016]

VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM, 2017.

_____. "Modernidad y nación en el documental chileno silente", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/483 [Acceso: 1 0 de agosto de 2014].

Periódicos consultados

El Clarín, Santiago (1924)

El diario ilustrado, Santiago (1902-1925)

El Industrial, Antofagasta (1902-1910, 1913-1914)

El Magallanes, Punta Arenas (1918-1920)

El Mercurio, Antofagasta (1902-1908)

El Mercurio, Santiago (1900-1929)

El Mercurio, Valparaíso (1902-1926)

El Nacional, Iquique (1897)

El Tarapacá (1897)

La Nación, Santiago (1920-1929)

La Patria, Iquique (1897)

La Unión, Santiago (1902-1910)

Las Últimas Noticias, Santiago (1902-1927)

Revista Chile Cinematográfico, Santiago (1915)

Revista Cine-Gaceta, Valparaíso (1915-1918)

Revista La Semana Cinematográfica, Santiago (1918-1921)

Revista Pantalla y bambalinas, Santiago (1926)

Revista Sucesos, Valparaíso (1902-1913)

Revista Zig-Zag, Santiago (1907-1910)

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

VERGARA VERSLUYS, Ximena; Antonia Krebs Holmgren; Marcelo Morales Cortés y Mónica Villarroel Márquez. "Documental chileno silente. Hallazgos del corpus en la prensa e identificación de vestigios sobrevivientes". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 137-151. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/131> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Ximena Vergara Versluys** es Doctora y Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciada en Letras y en Estética de esta misma universidad. Investiga las relaciones entre la literatura y los medios; el audiovisual latinoamericano y chileno; y el cine temprano. Da clases en distintas universidades y ha escrito artículos y ensayos para libros de literatura y de cine. Es co-editora de los libros *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (2016) y *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile (1908-1940)* (2011). E-mail: ximenavergarave@gmail.com.

Antonia Krebs Holmgren es periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y a la fecha de publicación de este artículo se encuentra cursando el Magíster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Ha trabajando en comunicaciones corporativas y, en paralelo, realizando trabajos de investigación patrimonial relacionada con el cine. Ha escrito artículos especializados en esta temática, participando también como expositora en encuentros de investigación cinematográfica. E-mail: antoniakh@gmail.com.

Marcelo Morales Cortés es periodista y candidato a Magíster en Teoría del Cine Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Se ha desempeñado como periodista de cine y del ámbito cultural desde el año 2006, escribiendo en el diario *La Tercera* y revistas especializadas, entre las que se cuenta *Ipop* y la revista uruguaya *33 cines*. Es creador del sitio especializado *Cinechile.cl.* E-mail: marcelo@cinechile.cl.

Mónica Villarroel Márquez es directora de la Cineteca Nacional de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Autora de los libros *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (LOM, 2017), *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto propio, 2012). Coordinadora de los libros *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (Lom, 2016); *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (LOM, 2015); *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (LOM, 2014) y *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (LOM, 2013). E- mail: monicavillarroelm@gmail.com.

Notas sobre *Le Giornate del Cinema Muto*

¿Latinoamérica en Pordenone?

Juan Sebastián Ospina León [*]

Resumen: Este breve artículo recupera las notas del autor en su visita a la 36° edición del festival *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone, Italia. En ellas, el autor da cuenta de la reducida presencia latinoamericana en el festival, alentando una mayor participación regional en el mismo.

Palabras clave: *Le Giornate del Cinema Muto,* festival de cine silente, Pordenone, exhibición; programación

Notas sobre *Le Giornate del Cinema Muto*. ¿A América Latina em Pordenone?

Resumo: Este breve artigo recupera as notas do autor sobre a visita à 36°edição do festival *Le giornate del cinema muto* em Pordenone, Itália. Neles, o autor descreve a reduzida presença latino-americana no festival, incentivando maior participação regional no mesmo.

Palavras chave: *Le Giornate del Cinema Muto,* festival de cinema silencioso, Pordenone, exposição, programação.

Notes on the *Le Giornate del Cinema Muto*: Latin America in Pordenone?

Abstract: This brief article consists of the author's notes on the 36th edition of *Le Giornate del Cinema Muto* in Pordenone, Italy. The author gives his impressions on the festival, particularly on the limited presence of Latin America, encouraging more participation.

Key Words: *Le Giornate del Cinema Muto*, silent film festival, Pordenone, exhibition, festival programming.

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

Clausura del 36° *Le Giornate del Cinema Muto*. Foto: Juan Sebastián Ospina León

El cine silente latinoamericano tiene historia reciente en el festival que se celebra anualmente en Pordenone, Italia. En el 2013, Aurelio de los Reyes recibió de los organizadores el premio Jean Mitry por su labor en la recuperación y valoración del patrimonio fílmico mexicano. Ese mismo año, el festival gozó de un breve programa de films mexicanos de los primeros tiempos. Fue la primera sección de *Le Giornate* en enfocarse en el cine silente latinoamericano. Se presentaron una serie de vistas que Gabriel Veyre tomó en México para la casa Lumière entre agosto de 1896 y enero de 1897 y varios films realizados para la casa Edison que de los Reyes ubicó en la colección de papel —los *paper prints* antiguamente utilizados para registros de propiedad intelectual— que preserva la Biblioteca del Congreso en Washington D.C.[1] También, se mostraron los films de compilación de los hermanos Toscano sobre la Revolución Mexicana (la primera revolución registrada en imágenes en movimiento de la historia). Dos años después, se presentó otro programa íntegramente latinoamericano, con muestras de Argentina, Bolivia y México y que incluyó, entre otros films, el documental *Entre los hielos de las Orcadas* (Federico Valle, 1927, Argentina), el corto *El Bolillo Fatal o el Emblema de la Muerte* (Luis Castillo, 1927, Bolivia) y el largo *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927, México).

---

[1] Muchas de estas cintas se pueden ver en línea, buscando la *Paper Print Collection* de la Library of Congress.

Le Giornate se celebra en Pordenone desde hace 36 años. Hoy por hoy, es el festival de cine silente más longevo y, quizás, el más importante del mundo. Por casi cuatro décadas, ha reunido anualmente durante una semana a amantes del cine, coleccionistas, escritores, artistas, académicos prominentes y patrocinadores influyentes. Todos ellos se congregan para ver cine silente desde las nueve de la mañana hasta, a veces, la una de la madrugada. La feliz combinación de expertos y amantes del cine con films canónicos y nunca antes vistos, solicita nuestra especial atención. Al igual que sucede en la mayoría de los festivales de cine silente que se están multiplicando por doquier y que, con diferencias de grado, pueden ser mas o menos eurocéntricos —me refiero al festival de San Francisco, California; el de Estambul y, más recientemente, al Festival Internacional de Cine Silente en Puebla, México—, Latinoamérica tiene muy poca presencia en los programas y en la asistencia. Lo que sigue es, de alguna manera, un llamado a la participación.

En el caso del festival de Pordenone, dos programas latinoamericanos en 36 años no son suficientes, como muy bien lo indicó este año Enrique Moreno Ceballos, el joven fundador del festival de Puebla. En una de las sesiones del *Collegium* —que consiste en una serie de charlas con los expertos que organizan los diversos programas del festival—, Moreno Ceballos planteó la pregunta: “¿y dónde está Latinoamérica?”. La respuesta ensayada por uno de los organizadores fue, a mi juicio, bastante problemática. En muy pocas palabras y con gestos de ambivalencia, que dijeron más que su breve intervención, el organizador apuntó a la dificultad de establecer lazos cooperativos con los archivos latinoamericanos y al estado precario de la conservación y preservación fílmica en la región. Dada la reducida diversidad del público, es de suponer que su comentario alcanzó, en su mayoría, a oídos cómplices;

oídos acostumbrados a los centros y periferias que la historiografía del cine ha impuesto e impone todavía sobre las regiones allende Europa y EE.UU. y, en menor medida, Japón. Fueron precisamente la pregunta de Moreno Ceballos y la respuesta del organizador las que me motivaron a escribir estas notas con el doble cometido de informar sobre lo destacable del festival e invitar a académicos y archivistas a que tengamos una mayor presencia en el mismo en todos los niveles —desde el mero acto de presencia hasta la organización de programas—.

El festival desafía la resistencia hasta del más ávido espectador de cine silente. Con proyecciones de más de diez y seis horas diarias a lo largo de la semana, imbuye al público en una experiencia deslumbrante y, sin duda alguna, memorable. No se le puede dar digno crédito al sinnúmero películas exhibidas durante los ocho días que dura el festival, películas cuya duración varía de algunos segundos a varias horas. En la edición de este año resaltó particularmente el film inaugural, *The Crowd* (King Vidor, 1928, EEUU), con acompañamiento de la Orquesta San Marco de Pordenone, que interpretó la partitura compuesta, y que, en esta ocasión, fue dirigida por Carl Davis. La película, espectacularmente melodramática y ambientada en Nueva York, narra las problemáticas de las nuevas sociedades de masas con deslumbrantes efectos visuales influenciados por F.W. Murnau y Fritz Lang. Esta influencia del expresionismo alemán se evidencia, por ejemplo, en el efecto túnel y el ángulo en picado de unas escaleras fatídicas o en la escena del hospital, donde la señora Sims da a luz. Para continuar con el expresionismo alemán, otra película notable fue *Shatten: Eine Nächtliche Halluzination* (*Warning Shadows*, Artur Robinson, 1923, Alemania). Este film carente de intertítulos sostiene su atmósfera enrarecida desde el comienzo hasta el final. A diferencia de *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920, Alemania),[2] donde los *sets* en diagonal y la figura de Cesare aportan el elemento expresionista, en *Shatten* la puesta en escena en su totalidad —desde el espacio realista, pasando por el vestuario, los *props* y lo onírico, reforzados por el teatro de sombras que enmarca el film— superpone múltiples velos interpretativos aunados sólo por las pulsaciones eróticas que atraviesan la película y que descolocan al espectador.

---

[2] *El gabinete del Dr. Caligari* no fue parte del programa este año.

Pero el festival no sólo se centró en la temática germana. Por el contrario, gozó de una variedad de películas que incluyó exponentes de la "Edad Dorada" del cine escandinavo (un programa de dos partes que continuará en las jornadas del 2018) o una sección de films norteamericanos y británicos de corte feminista denominada "Nasty Women" que, desde su título, se apropia de polémicas del presente (los rótulos machistas que circularon durante la reciente campaña presidencial en EE.UU.) para destacar el disenso a la opresión en el pasado con films centrados en mujeres "rebeldes". Para celebrar su septuagésimo aniversario, la "Cineteca Italiana 70" exhibió joyas europeas de su archivo. Otras de las secciones fueron "Diarios de viajes rusos", "Saudo-Ban" —una categoría única del cine silente japonés que incluye films que se filmaron en el período silente pero que sólo salieron a la luz durante el sonoro y con banda sonora pos-sincronizada— y "Pola Negri" —con films dedicados a la diva—. Un programa dedicado a "La Gran Guerra", permitió visualizar los estragos bélicos de la primera conflagración mundial en una serie films producidos por los distintos bandos partícipes. "Los orígenes del *Western* 3", por su parte, continuó en su tercer año exhibiendo films de vaqueros producidos en EEUU entre 1908 y 1913. Por último destaco las secciones fijas: "El canon revisitado", que este año mostró films conocidos y memorables como la película de ciencia ficción soviética *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924, URSS), y "Redescubrimientos y restauraciones" —quizá uno de los programas más emocionantes por su rareza— que nos deleitó con unas de las primeras tomas de cacería hechas en el ártico (1911-1913) y uno de los últimos films que celebraron los "locos veintes," *La femme rêvée* (Jean Durand, 1929, Francia) —una película donde la pompa y el derroche llevan al espectador a Andalucía, Niza, Camarga y París , con tomas fuera de estudio—.

Sin embargo, la importancia de asistir al festival radica en poder ver films nunca antes disponibles al público, que ponen en duda los presupuestos de la historiografía tradicional. Así por ejemplo, una de las secciones más memorables del programa fue la titulada "Cine victoriano", que puso varias de estas presuposiciones en entredicho, como muy bien lo planteó Bryony Dixon, curadora del British Film Institute (BFI) y codirectora del festival de cine silente del BFI. Desafiando a la mayor parte de la historiografía que habla de un uso predominante de la cámara fija en los films más tempranos, vistas como *Forum of Pompeii* (1898, Inglaterra) ponen en evidencia los movimientos ya existentes en los primeros años del cine. Esta vista deslumbra, en 32 segundos, con su fluido paneo de 360° de las ruinas de Pompeya. Uno sólo queda boquiabierto mientras ya corre la siguiente vista.

El festival se destaca igualmente por dos eventos paralelos. El *Collegium*, ya mencionado arriba, y *The Pordenone Masterclasses*. Del primero hay que agregar que, aunque se trata de un evento abierto al público, realmente consiste en una plataforma para difundir el estudio del cine silente, fomentar la preservación de material fílmico y alentar a nuevas generaciones a adentrarse en esta importante labor. El *Collegium* acoge cada año a doce participantes, preferiblemente menores de treinta años. Éstos no sólo asisten a las charlas y tienen el gusto de departir con figuras influyentes del medio sino que el festival cubre sus gastos de participación y estadía y, al año siguiente, otorga a uno de ellos el Premio Banca Popolare FriulAdria —un reconocimiento, acompañado por una suma, no desdeñable, al mejor artículo académico que se base en el material fílmico o en las prácticas curatoriales vistas en *Le Giornate*—. Para participar, los candidatos deben llenar un formulario en la página web del festival antes de la fecha de cierre. Hay que prestar atención pues esta fecha cambia cada año. Esta vez, para el festival que empezaba el treinta de septiembre, le fecha límite fue el treinta y uno de mayo. Para motivar a los lectores, este año dos participantes viajaron a Italia desde México.

De las *Masterclasses* hay mucho que decir. Para empezar, me sorprendió que un buen número de los asistentes al festival, incluso aquellos que han asistido por varios años consecutivos, las desconozcan. Esto es un error garrafal. A pesar de su título de tono exclusivo, estas clases son, por el contrario, muy incluyentes. Consisten de otro programa paralelo en pos de fomentar la exhibición del cine silente. Cada año, el festival acoge a dos jóvenes intérpretes de piano quienes son instruidos en cinco sesiones por maestros de la talla de Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Stephen Horne, y José María Serralde Ruíz, entre otros. En el penúltimo día del festival los estudiantes acompañan con su interpretación dos películas del programa.

Una de las *Marterclasses* del 36° *Le Giornate del Cinema Muto* dirigida por Donald Sosin. Foto: Juan Sebastián Ospina León

Todo espectador intuye cómo la relación entre imagen y sonido produce nuevas conexiones significantes. Uno podría remitirse al libro *Audio-Vision: Sound on Screen* de Michel Chion,[3] para una aproximación teórica al asunto pero estar ahí, en las clases, pone en evidencia la importancia del *mélos* para el *drama*. Los maestros les hablan a sus pupilos hebdomadarios en términos de ritmos, texturas, y tonos. Les hablan de cómo atrapar a la audiencia desde el primer acorde y de cómo, en un acuerdo tácito, tanto el intérprete como el público reaccionan recíprocamente a la interpretación, en un diálogo tripartito —no hay que olvidar el film, que es a lo que vinimos—. El espectador de estas clases no sólo aprende del proceso de componer e improvisar para el cine silente, también se empapa del idiolecto de la profesión y, más importante aún, afina el oído. Algunos momentos memorables de estas clases fueron la "caja de herramientas" que el intérprete y compositor Gabriel Thibaudeau compartió con sus estudiantes; en sus propias palabras, sus "trucos" para producir atmósferas ominosas, cómicas, y efectos sonoros como caídas y repiques de campana. Igualmente se destacó el "Caligari Jam" como lo llamó José María Serralde: en la sesión que dirigió Donald Sosin, el compositor invitó a todos los maestros presentes y los hizo improvisar, uno después del otro, desde el momento en que Cesare sale del gabinete del doctor Caligari hasta donde se acabara la fila de intérpretes frente al piano. El efecto fue sin duda espectacular y muy iluminador para comprender los estilos y las sutilezas que cada artista aporta a la hora de acompañar, en paralelo, a la imagen en movimiento.

---

[3] CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Tuve el gusto de departir en ocasiones con Serralde Ruíz. Fue inicialmente al festival en el 2015 para interpretar el acompañamiento, de su autoría, para la película mexicana *El tren fantasma*. Desde ese entonces, Serralde ha sido invitado por el festival para que continúe deleitando al público con su talento. En esta ocasión, acompañó varios de los títulos del programa, destacándose sobre todo en la exhibición de *Trappola* (1922, Italia), una comedia dirigida por Eugenio Perego que, con una puesta en abismo, se burla de las grandes divas del cine italiano. Se trata pues de un ejemplo pionero del rol que un latinoamericano puede cumplir en el festival. De una *rara avis* hace unos años, se ha convertido en una figura destacada de las jornadas y solicitado por las mismas.

El film de clausura fue *The Student Prince in Old Heidelberg* (Enrst Lubisch, 1927, EEUU) y estuvo acompañado por la Orquesta San Marco de Pordenone. Esta película protagonizada por el actor mexicano Ramón Novarro fue parte de una serie de películas hollywoodenses destinadas a restablecer las relaciones comerciales con Alemania después de la Gran Guerra, con narrativas que representaban a los tudescos de modo favorable. Se trata de una comedia bella, ligera, y con un final que no deja de sorprender. Eso sí, es de resaltar que acceder a la exhibición de clausura es difícil. Sólo se les dan boletos a los "donantes," una categoría de asistente que paga más por acceder al festival —y a los estudiantes del *Collegium* y las *Masterclasses*—. De ahí que sea interesante notar cómo varios participantes, yo incluido, tienen que vérselas para tratar de hacerse a uno de los codiciados boletos. Traigo a colación la anécdota para hacer hincapié en el carácter algo ambivalente del festival. Se pretende exclusivo, pero al mismo tiempo tiene un fuerte compromiso a futuro y busca multiplicar a los expertos y amantes del cine silente, lo que revela su atmósfera y disposición a la inclusión. Tuve la oportunidad de reunirme con varios de los organizadores quienes muestran un honesto interés en desarrollar programas latinoamericanos. Pero al mismo tiempo es una realidad que ellos no han entablado lazos duraderos con archivos de la región. Esa es más bien una labor que nosotros los académicos, archivistas y amantes del cine silente podríamos acometer. Por todas las ventajas que ofrece este festival, creo que bien valdría la pena fortalecer nuestra presencia en él. Claro está que cuestiones presupuestarias limitan la habilidad de acción tanto de académicos como archivistas de nuestros países. Pero quizá podríamos demostrarles a nuestras instituciones cómo una mayor presencia en festivales de este calibre puede ser una útil inversión a futuro, que genere ganancias a largo plazo en términos de proyectos conjuntos y ayudas en preservación y conservación.

Referencias bibliográficas

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2017
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

OSPINA LEON, Juan Sebastián. "Notas sobre *Le Giornate del Cinema Muto* ¿Latinoamérica en Pordenone?". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 152-160. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/133> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Juan Sebastián Ospina León** es Profesor Asistente de la Universidad Católica de América en Washington, DC, EEUU. Su trabajo investigativo se enfoca en las relaciones entre melodrama y modernidad durante el período silente en Latinoamérica. E-mail: ospinaleon@cua.edu

No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922)

Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico

Sávio Luis Stoco[*]

Resumo: Este artigo busca traçar as relações do período referencial para a preservação do cinema de Silvino Santos, situado na década de 1980, com o presente, momento em que em 2014 ocorre o lançamento em DVD de *No paiz das Amazonas*, com trilha sonora original contemporânea, acompanhado de um CD com a mesma trilha. Assim também como, na segunda parte, serão expostas as principais questões do processo contemporâneo de revisão da cópia do filme, parte do projeto do qual participei enquanto pesquisador

Palavras chave: cinema silencioso; cinema brasileiro; cinema documentário; Silvino Santos; preservação audiovisual

---

No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). Recorrido de un hito del "film natural" brasileño hasta el mercado doméstico

Resumen: Este artículo describe la década de 1980 como periodo clave en relación a la preservación del cine de Silvino Santos y, a continuación el proceso de trabajo que lleva, en 2014, al lanzamiento en DVD de *No paiz das Amazonas* (1922), con banda sonora original contemporánea, acompañado de un CD con la misma banda. Así como, en la segunda parte, se exponen las principales cuestiones del proceso contemporáneo de revisión de la copia de la película, parte del proyecto del cual participé como investigador.

Palabras clave: cine silente; cine brasileño; cine documental; Silvino Santos; preservación audiovisual

---

No paiz das Amazonas (Silvino Santos, 1922). The journey of a Brazilian "natural film" landmark to the domestic market

Abstract: This article describes the 1980's as a key period for the preservation of Silvino Santos' cinema, and the work process that leads, in 2014, to the DVD release of *No paiz das Amazonas* (1922) with an original, contemporary soundtrack (also recorded on an included CD). The second section of the article deals with the most important issues concerning the contemporary process of revision of the film copy, part of a project to which I participated as a researcher.

Keywords: silent cinema; Brazilian cinema; documentary film; Silvino Santos; audiovisual preservation

> *O certo é que Silvino permanece ainda inacessível, apesar de praticamente salvo de um naufrágio total. Mas ainda é problemático assistir a um documentário seu em Manaus, porque aqui não temos mecanismos de conservação de filmes, um privilégio de poucas capitais brasileiras (leia-se Rio e S. Paulo). Esse material portanto, é todo levado para fora.*
>
> Narciso Lobo

A epígrafe acima, escrita em 1987[1] pelo professor de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas (Ufam) Narciso Júlio Freire Lobo nos deixa ver o sentimento de perda pelos filmes do cineasta Silvino Santos (1886-1970) por vê-los deteriorarem-se ano a ano. Identificamos também o lamento pelo distanciamento efetivo de parte remanescente desses filmes que tiveram que ser afastados de Manaus para conservação.[2] Trata-se da voz da elite intelectual amazonense[3] – da qual são figuras centrais também a professora de Antropologia da

---

[1] LOBO, Narciso. "A figura emblemática", *Amazonas em Tempo*. 6 de setembro de 1987, p. 6.

[2] A esse respeito, um ano antes o mesmo autor informa sobre a proposta de criação de um acervo fílmico, sem que este fosse concretizado. "[Cosme Alves Netto] esteve entre nós, no final do mês passado, com uma séria missão a cumprir: em nome da Embrafilme, veio tentar interessar os poderes públicos ou os homens e mulheres sensíveis de nossa terra, para a possibilidade de organização, em Manaus, de uma filmoteca, ou cinemateca, capaz de armazenar cópias de todo o material produzido sobre a Região Amazônica. Neste momento, a Embrafilme está se dispondo a ceder cópias de seu material acerca da Amazônia para um organismo que aqui seja criado, para que a memória da região não se perca, e continui (sic) ficando disponível, apenas, para quem pode chegar ao Rio para assistir a alguma fita que diga respeito à Amazônia do princípio do século. Hoje, para realizar um trabalho de pesquisa sobre a produção cinematográfica de um Silvino Santos, que viveu e morreu no Amazonas, o pesquisador terá que ir ao Rio ou S. Paulo. A mesma coisa aconteceu (e acontece comigo) se o interesse girar em torno, por exemplo, de um filme patrocinado e encomendado pelo Governo do Amazonas, como é o caso do documentário "Amazonas, Amazonas", de Glauber Rocha, realizado em fins de 1965. Cosme, na sua rápida passagem por Manaus, deixou plantadas algumas sementes. Resta que os organismos de cultura, os intelectuais, a própria Universidade do Amazonas, se manifestem rapidamente sobre a questão, antes que seja tarde demais, que mude a política cultural do País, enfim, antes que nada mais possa ser feito. Um dos grandes problemas, quando se discute sobre o cinema no Amazonas, é que nunca temos fitas disponíveis para serem mostradas às novas gerações. Enquanto isso, instaura-se a colonização visual, a falsa visão de que o cinema nem passou por aqui. (...)". LOBO, Narciso. "Ter memória é não ser otário", *Jornal do Comércio* (AM), 26 de janeiro de 1986, p. 2.

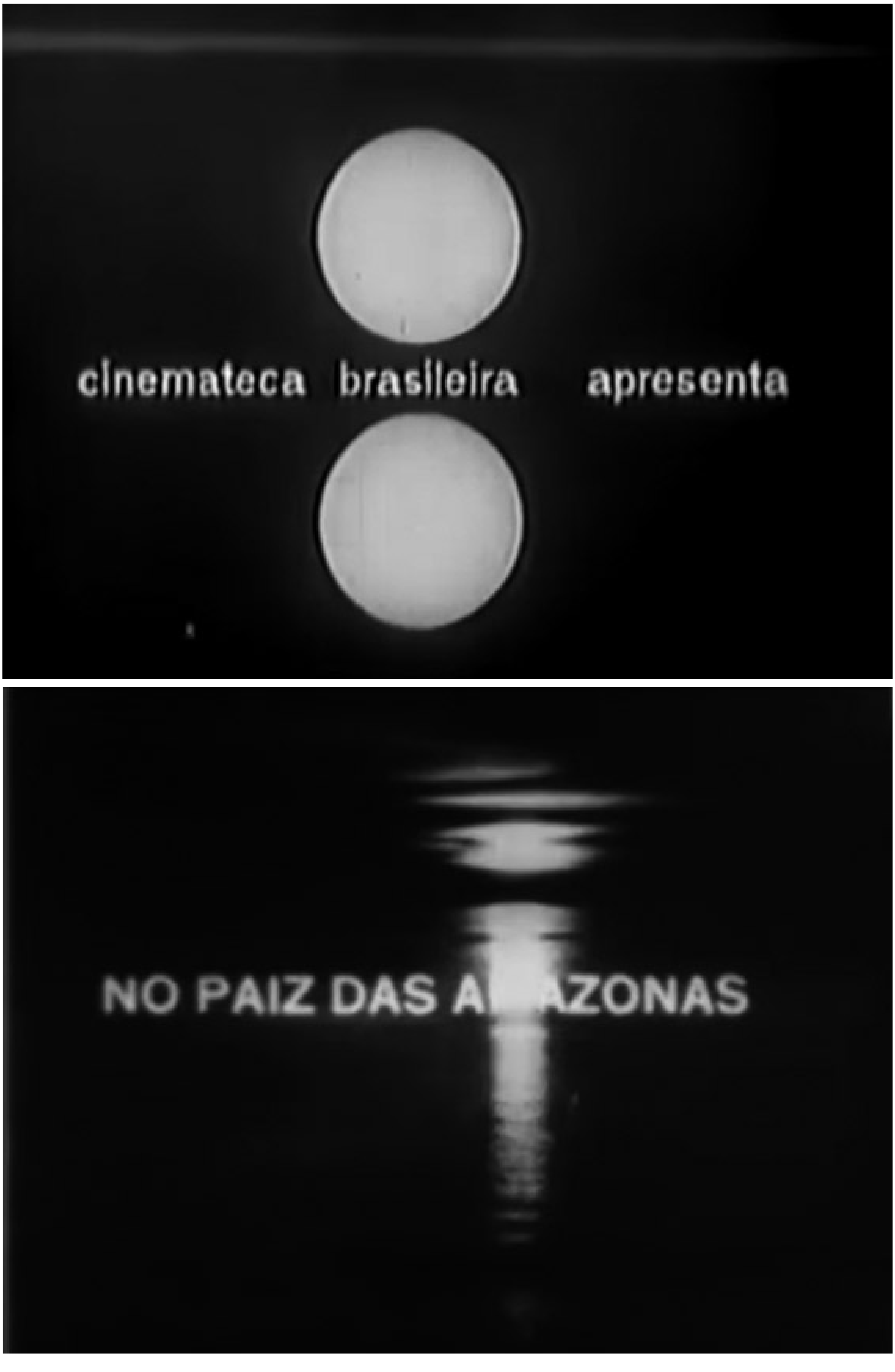
[3] Outros intelectuais se posicionaram publicamente a respeito da preservação dos filmes de Silvino Santos. O professor de Sociologia da Ufam Renan Freitas Pinto escreveu: "É importante recuperar

Ufam Selda Vale da Costa; o diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), o amazonense Cosme Alves Netto (Cosme Alves Ferreira Neto); e o escritor Márcio Souza. Figuras essas que se engajaram por compreender e salvaguardar a produção de Silvino Santos, alcançando resultados significativos.

O lamento da epígrafe é expresso mesmo que o "naufrágio total" não tenha se dado. No ano anterior dois desses atores, Cosme e Selda, empenharam-se diretamente em contribuir para a primeira significativa iniciativa de restauro/difusão em torno da produção do cineasta, "descoberto" e projetado nacionalmente em 1969 a partir de Manaus. Uma iniciativa que culminou em 1986 justamente tendo por peça central *No paiz das Amazonas* (1922), o filme que nos anos 1920 alcança a maior repercussão e que foi escolhido para ser revisado e difundido na segunda década dos anos 2000.

Este artigo buscará traçar as relações deste período referencial para a preservação do cinema de Silvino Santos, situado na década de 1980, com o momento presente, quando em 2014 ocorre o lançamento em DVD de *No paiz das Amazonas*, com trilha sonora original contemporânea, acompanhado de um CD com a mesma trilha. Assim também como, mais à frente, serão expostas as principais questões do processo contemporâneo de revisão da cópia do filme, parte do projeto do qual participei enquanto pesquisador.

Silvino Santos não apenas numa atitude de nostalgia. É necessário recompor o que sobrou de sua obra e tentar dai extrair sua concepção de cinema, de produção artística regional, num sentido mais amplo. As suas ideias sobre o documentarismo, sobre o registro do cotidiano, permanecem atuais e nos desafiam a pensar que formas de registro, de documento e de expressão são possíveis e desejáveis hoje". PINTO, Renan. "Manaus em tempo de cinema", *Jornal do Comércio* (AM), 9 de agosto de 1987 [republicado como prefácio de LOBO, Narciso. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos* 60. Manaus: EDUA, 1994, pp. 1-5.]. E ainda o escritor Márcio Souza diz em entrevista: "A localização e a recuperação dos títulos que sobreviveram à deteriorização e ao abandono, e que se encontram dispersos em mãos de familiares e diversas Cinematecas (no Brasil, em Portugal e na Inglaterra), são medidas inadiáveis para assegurar a sobrevivência de um acervo que se insere entre os mais valiosos documentos da história do País, extrapolando, portanto, os limites do interesse regional". "Obra de pioneiro do cinema na Amazônia será restaurada", *Jornal da Tela*, n. 21, janeiro/fevereiro de 1986.


cinemateca brasileira apresenta
NO PAIZ DAS AMAZONAS

Cartela da Cinemateca Brasileira, incluída na versão analógica de *No Paiz das Amazonas*, versão restaurada em 1986, e letreiro inicial do filme. Fonte: Fotogramas.

Primeira circulação nacional

Em um estudo recente reunimos parte da larga fortuna crítica em torno do lançamento de *No paiz das Amazonas*, o que consideramos ter ocorrido de 1922 a 1926. Contabilizamos 76 textos publicados na imprensa brasileira – 37 apenas no Rio de Janeiro, então capital federal. Essas sessões iniciaram-se na cidade onde se produziu o filme, Manaus, e em seguida ocorreram na vizinha Belém. Mas foi a partir da grande repercussão obtida na capital brasileira que abriram-se as portas das salas dos cinemas das outras localidades. Promoveram-se várias sessões especiais por uma ação direta dos produtores do filme, mais especificamente de Agesilau Araújo, segundo sócio da firma J. G. Araújo, e contando com a presença de Silvino. Dentre essas projeções, o filme foi exibido em 1923 por duas vezes no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, tendo entre os espectadores o presidente Arthur Bernardes e seus ministros, segundo se noticiou diversas vezes. Nesta mesma cidade e ano, o filme também foi projetado na Exposição do Centenário da Independência no Pavilhão dos Estados Unidos e consta que também no Pavilhão Argentino.[4] No certame cinematográfico desse evento, concurso esse dirigido a filmes naturais brasileiros representativos dos estados, *No paiz* foi agraciado com a principal premiação.[5] Estes dois locais distintivos são fartamente reproduzidos nos anúncios e textos. A partir de então, as estreias seguiram-se em São Paulo, Curitiba, Recife, Maceió, São Luis e Porto Velho.[6]

---

[4] *A Imprensa*, Manaus, 3 de setembro de 1923.

[5] Cf. MORETTIN, Eduardo. "Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos". In: Paiva, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 152-173.

[6] Isso fora as reprises que algumas capitais vivenciaram. Sobre a circulação de estreia e a fortuna crítica na imprensa brasileira referente a *No paiz das Amazonas*, ver o artigo de minha autoria que sairá em breve, publicado nos anais do Encontro da Associação Nacional de História (ANPUH) 2017, o XXIX Simpósio Nacional de História. Para um estudo anterior sobre parte dessa fortuna crítica, cf. COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua. 1996, pp. 197-214. Outro dado a acrescentar sobre as capitais é que há indícios de que a estreia teria ocorrido também em Porto Alegre e Salvador. Por ora não tivemos oportunidade de averiguar esse fato a contento. Em seu caderno de memórias, Silvino Santos menciona que no trajeto fluvial Belém-Rio de Janeiro, entre dezembro de 1922 e 1923, "eu fiquei na Bahia 8 dias aonde passei o filme, que fez

Outro acontecimento de relevo, decorrente da ruidosa estreia no Rio de Janeiro, ocorreu em 1923. O jornalista e crítico cinematográfico carioca Mário Behring tomou *No paiz das Amazonas* como central para a formulação da sua conhecida tese em defesa da consolidação da cinematografia brasileira por meio dos filmes naturais "bem feitos".[7] Ideia essa que mais tarde ele iria fundamentar com mais propriedade na revista *Cinearte*, fundada por ele e Adhemar Gonzaga em 1926. Em três de seus textos, ainda na coluna *Cinema Paratodos*, da revista *Para Todos*, mencionou o filme de Silvino Santos como exemplo a ser seguido. Não apenas este crítico, mas também outros autores no conjunto da fortuna crítica do filme identificaram qualidades cinematográficas da obra, atentando para seu aspecto "bem cortado", suas dinâmicas e detalhamentos, dentre outras características.

No estado do Amazonas, o filme foi tomado como discurso oficial, por muito bem emular uma tradição visual e discursiva (para além do visual) sobre a região.[8] Desta forma foi escalado a representar o estado em diversas ocasiões como na Exposição de Bruxelas (1924), na Feira Mundial de Nova York (1939), na Exposição do Centenário Farroupilha (Porto Alegre, 1935), na Feira Internacional de Amostras (Rio de Janeiro, 1933). E ainda foi projetado em Manaus durante a visita do futuro presidente Washington Luiz, entre diversas outras personalidades e autoridades.

"Ressuscitação"

Identificamos uma circulação expressiva de *No paiz das Amazonas* até por volta de meados da década de 1930. Após essa década, o interesse pelo filme parece arrefecer-se tanto nos outros estados como no Amazonas. Um novo alento só será visto com a

---

grande sucesso". SANTOS, Silvino. *Romance da minha vida.* Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.

[7] OPERADOR (pseudônimo de Mário Behring). "Cinema Paratodos", *Para Todos,* Rio de Janeiro, ano V, n. 252, 13 outubro de 1923, p. 26.

[8] Assunto de minha tese em andamento, esse aspecto foi em parte discutido no artigo "Vulgarizações: narrativas comparadas do filme *No paiz das Amazonas* e do livro *Le pays des Amazones*", publicado nos *Anais da V Jornada Discente do Programa Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP* (2016, no prelo).

"casual ressuscitação"[9] de Silvino e sua obra no final da década de 1960. Ele é homenageado em vida no encerramento do *I Festival Norte do Cinema Brasileiro*, ocorrido no dia 26 de outubro de 1969 em Manaus.[10] Seus filmes não foram vistos na ocasião, talvez pelas condições de preservação em que se encontravam. Mas a presença de jornalistas e críticos de algumas capitais no festival projetou nacionalmente a notícia sobre a homenagem.[11] No campo do cinema brasileiro vivia-se um período de pesquisas preliminares, inclusive com a produção de filmes sobre a história do cinema e sobre alguns cineastas pioneiros.[12]

A partir da homenagem, entre os cineclubistas, curta-metragistas e intelectuais amazonenses inicia-se um crescente interesse pela obra de Silvino Santos. As primeiras abordagens surgem interseccionando criação cinematográfica, pesquisa e "recuperação" de filmes, de certo modo.[13] A dupla Roberto Kahané e Domingos Demasi, a frente da produtora Batoque Cinematográfica, produzem com utilização de trechos de vários filmes de Silvino os curtas-metragens *O fim de um pioneiro* (1970), com narração do significativo texto de autoria do crítico e historiador carioca Alex Viany; *1922 A exposição da independência* (1970); e *Fragmentos de terra encantada* (1970).

---

[9] O termo é utilizado por Narciso Lobo: "Foi no Amazonas que viveu, durante a maior parte de sua vida, um pioneiro do cinema brasileiro, Silvino Santos. Por um triz, Silvino deixou de morrer no completo esquecimento, graças ao 1° (e único) festival Norte de Cinema Brasileiro, realizado em outubro de 1969, em Manaus, que *casualmente o ressuscitou* (grifo nosso), pouco menos de um ano antes de sua morte". LOBO, "Ter memória é não ser otário", *op. cit.*, p. 2.

[10] Sobre o contexto cineclubístico e de produção de crítica cinematográfica no qual os jovens se interessaram pelo cineasta, cf. LOBO, *A tônica da descontinuidade*, *op. cit.*.

[11] Essa consideração foi proferida por LOBO, Narciso. "A figura emblemática", *Amazonas em Tempo*, 6 de setembro de 1987, p. 6. E talvez a publicação de maior abrangência nacional tenha sido na revista *O Cruzeiro*. RANGEL, Carlos. "Um Herói à Antiga", *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 50, 1969.

[12] A esse respeito, cf. MELO, Luís Rocha. 'Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes", *ARS* (São Paulo), vol. 14, pp. 221-245, 2016. O autor menciona a produção do curta-metragem *Mauro, Humberto* (1966), de David E. Neves, e do longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Noronha, sobre a produção nacional abrangendo filmes de 1898 a 1966.

[13] Utilizo o termo "recuperação" cinematográfica dos projetos de produção fílmica da Batoque Cinematográfica porque, além de ser mencionado pelas próprias sinopses da época desses projetos, até onde se sabe, os dois últimos curtas-metragens citados no texto acima são os únicos filmes em que é possível vermos imagens do longa-metragem *Terra encantada* (1923), de Silvino Santos, sobre o Rio de Janeiro.

Alguns anos mais tarde, Márcio Souza inicia sua reflexão sobre o cineasta, o qual chegou a conhecer pessoalmente em 1969, com um capítulo do seu ensaio *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (1978, 2003, 2010). Um pouco mais tarde, o mesmo autor desenvolve mais suas considerações em um livro inteiramente dedicado ao cineasta, *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha* (1996, 2007).[14]

Mas um *tour de force* voltado para a pesquisa/conservação ficará a cargo da parceria que se estabelece entre Cosme Alves Netto e Selda Vale na década de 1980. Ao nos debruçarmos sobre a documentação pessoal dessa autora,[15] percebemos que o centenário de nascimento do cineasta motivou a concretização de uma série de importantes iniciativas: uma exposição, o primeiro livro sobre Silvino (*No rastro de Silvino Santos*) e o restauro de *No paiz*.[16]

É importante notarmos que quem irá auxiliá-la, Cosme Alves Netto, a essa altura já havia se tornado uma figura de grande relevo, de projeção internacional, no campo do cinema brasileiro e latino-americano. Inicialmente ele havia participado de movimentos cineclubísticos no Rio de Janeiro e Manaus, até ocupar uma importante posição. Estava naquele momento à frente da direção da Cinemateca do MAM havia muitos anos – interinamente desde 1965, efetivando-se no cargo em 1967. A partir da década de 1970 ele irá direcionar-se ao trabalho de preservação, buscando a repatriação e salvaguarda da produção brasileira, após ter estabelecido nos anos anteriores uma sólida rede de contatos com diversos organismos e instituições internacionais durante o trabalho que também efetivava de difusão do cinema brasileiro e latino-americano. Ele apresenta, em entrevista captada em 1986, a maneira como adentrou no campo da preservação relacionando, de certa maneira, à experiência que vivenciou no evento amazonense em que despontou Silvino Santos:

---

[14] Selda Vale ainda comenta duas iniciativas, na década de 1970, que antecederam suas pesquisas: a criação do *Cineclube Silvino Santos*, pelo crítico de cinema José Gaspar, e a exposição de fotografias e equipamentos fotográficos, intitulada *Silvino Santos: pioneiro do cinema no Amazonas*, organizada por Flávio Bittencourt em 1981, na Galeria de Arte Afrânio de Castro, também em Manaus. Cf. COSTA, Selda e Narciso Lobo. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus, SCA: Edições Governo do Estado, 1987. pp. 13-14.

[15] A quem agradeço pelo acesso franqueado.

[16] Refiro-me à *Exposição fotográfica e iconográfica Silvino Santos: memória visual da Amazônia 1886-1986*, com produção e pesquisa de Selda Vale, realizada na Galeria de Arte do Espaço Cultural, em Manaus, com abertura em 5 de novembro de 1987; e ao livro *No rastro de Silvino Santos* de autoria de Selda Vale e Narciso Lobo. Uma exposição já havia sido organizada em 1981, por Flávio Bittencourt, cf. nota 14.

> Nesse meio tempo eu já dirigia a Cinemateca e voltei [do I Festival Norte do Cinema Brasileiro] para a Cinemateca preocupado em relação ao problema da memória cinematográfica, não só em Manaus, mas evidentemente, em todo o Brasil. E foi o período em que São Paulo também começou a se preocupar muito com o problema da memória. O Paulo Emílio tinha uma preocupação com relação a isso a e gente começou a avançar na pesquisa da nossa memória cinematográfica. De repente, a gente parou de se preocupar com os filmes primitivos estrangeiros e a se preocupar com os filmes primitivos brasileiros. Foi uma mudança, uma mudança assim de 90 graus no rumo da nossa preocupação. Paulo Emílio sempre tinha aquela frase famosa: "o pior filme brasileiro tem mais a ver com a nossa cultura que o melhor filme estrangeiro". (...) Evidentemente que de lá para cá, começo de 70, uns 15 anos atrás, durante todo esse período, houve um crescimento da preocupação da pesquisa histórica do cinema, em especial do Amazonas, foi aí que apareceu a Selda...[17]

Ele promove esse trabalho no âmbito do projeto *Filho pródigo*, "tentativa de resgate de registros fílmicos brasileiros dispersos por cinematecas estrangeiras".[18] Segundo Cosme, o projeto é iniciado por volta de 1981.[19]

---

[17] COSTA e Lobo, *op. cit.*.

[18] Cf. HEFNER, Hernani. "Alves Netto, Cosme" [verbete]. In: Ramos, Fernão e Luis Felipe Miranda. (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora do SENAC, Edições SESC SP, 2012. Outra visão sobre a iniciativa está na tese de Carlos Roberto de Souza: "Cosme Alves Netto tentava desenvolver na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro um projeto que batizou de "Filho Pródigo", com o objetivo de repatriar filmes brasileiros localizados em outros países. O projeto, contudo, nunca teve recursos suficientes para executar uma ação ampla e continuada". SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.* Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 166.

[19] O criador do projeto *Filho Pródigo*, Cosme Alves Netto, assim o descreveu em uma entrevista de 1986: "(...) o projeto estabelecido pela Cinemateca [do MAM, RJ], há mais ou menos cinco anos atrás, o "Projeto Filho Pródigo", pretendia fazer retornar ao Brasil o que foi filmado aqui no Brasil na década de 10 e 20 e que foi para o exterior, ou filmes feitos por brasileiros que estavam no exterior. Inclusive, uma das primeiras descobertas entra exatamente dentro do material localizado do Silvino Santos, que é o filme "No rastro do Eldorado", que se constitui basicamente no registro da Expedição Rice, que em 1924 percorreu o interior do Amazonas, levando o Silvino como seu cinegrafista. Esse filme, que desapareceu do Brasil, foi recentemente localizado pela Selda na Inglaterra, na Cinemateca

Dessa forma, o cenário era promissor para pessoas e trabalhos que se propusessem em torno de temas caros a Cosme: Silvino Santos/Amazônia/primeiro cinema. Não apenas pela coincidência regional, mas também por conta do trabalho de preservação cinematográfica mais amplo que ele estava sensibilizado a conduzir.[20] Vale lembrar também – coincidência ou não – que o pai de Cosme Alves Netto, Cosme Ferreira Filho,[21] não foi apenas a figura que alertou os jovens cineclubistas amazonenses da existência de Silvino Santos, como ficou registrado na mesma entrevista captada em 1986.[22] Figura proeminente na sociedade amazonense, escritor, Cosme Filho foi também autor dos intertítulos de um dos filmes (pouco recordado, aliás) produzido por Silvino Santos, *Flagrantes da indústria e do comercio no Amazonas* (c. 1930).[23]

---

inglesa, e a sua restauração já está sendo providenciada. Então, nós temos o primeiro lote Silvino Santos.". LOBO, Narciso. "A aventura de fazer cinema no Amazonas". In: Costa e Lobo, *op. cit.* Interessante notar que em 1981 vemos se esboçar um projeto semelhante de restauro de filmes de Silvino Santos, mas em outro arranjo institucional. Três notas de jornais de Manaus anunciam um financiamento e Cr$ 1.000.000,00 do governo estadual, chefiado por José Lindoso, por meio da Fundação Televisão Educativa do Amazonas e apoio da Cinemateca do MAM para preservação dos filmes de Silvino Santos. ("Filmes de Silvino vão ser todos restaurados". In: *A Crítica*, Manaus, 17 de novembro de 1981, p. 8; "Filmes de Silvino vão ser refeitos". In: *A Notícia*, Manaus, 17 de novembro de 1981, p. 8; "Lindoso autoriza restauração de filmes da Amazônia". In: *Jornal do Comércio*, Manaus, 17 de novembro de 1981, p. 3). Talvez a iniciativa tenha se dado às voltas da exposição/pesquisa promovida por Flávio Bittencourt (nota 14), também de 1981. Mas pelas notícias seguintes, de 1986, esse apoio e seus planos não devem ter sido efetivados.

[20] No entanto, vale lembrarmos que ele dedicou esforços pretendendo granjear avanços no setor audiovisual em sua cidade de origem, Manaus. Vide a proposta de criação de um acervo fílmico de temática amazônica que se localizaria em Manaus (nota 2).

[21] Empresário, político e escritor, Cosme Ferreira Filho faleceu em 1976. Foi deputado estadual e federal. Autor dos livros *Amazônia em novas dimensões; Porque perdemos a batalha da borracha; Em defesa da borracha silvestre sul-americana; Notas parlamentares sobre a constituinte amazonense; Borracha problema brasileiro; Problema da Amazônia; Fronteiras do desenvolvimento; Novas bases para o problema técnico da borracha;* e do livro de poesias *Versos de outrora*. Foi casado com Francisca Canindé Ferreira e, além de Cosme Alves Netto, tinha três filhas: Maria Francisca, Maria Guiomar e Carmem Silvia de Meneses Ferreira. Também na Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas, a morte de Cosme Ferreira foi lamentada. In: *Jornal do Comércio* (AM), 05 de outubro de 1976, p. 4.

[22] A cena do alerta foi narrada na entrevista LOBO, "A aventura de fazer cinema no Amazonas", *op. cit.*

[23] Ver referência na filmografia de Silvino Santos, em COSTA, *op. cit.* "Com legenda de Cosme Ferreira Filho, registra a firma J. G. Araújo, seus armazéns e escritório, com várias vistas aéreas de Manaus. Localizado em Lisboa." (COSTA, 1996, p. 238)

Então, em 1983, Selda inicia sua dissertação de mestrado em Antropologia, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.[24] E neste ano sabe da existência de uma cópia de *No paiz das Amazonas*.[25] Em 1984 a pesquisadora ganha um concurso de pesquisas da Embrafilme[26] que contribui para seu deslocamento até a Europa, onde acessa acervos pessoais e institucionais. Em Lisboa, com Teresa Araújo,[27] e junto à Cinemateca Portuguesa; e também em Londres, no British Film Institute – onde localiza em 1985 uma cópia sem intertítulos do filme *No rastro do Eldorado* (1924-25).

A partir dai teremos a construção de arranjos institucionais/pessoais para garantir que os filmes localizados pudessem ser copiados e repatriados, ou doados. Vemos essa articulação se dando documentadamente por meio de uma carta oficial, de Cosme, como diretor da Cinemateca do MAM, endereçada a Agesilau de Souza Araújo (neto de J. G. Araújo) em 1985.[28] Ele solicita a disponibilização dos filmes que se encontravam em sua posse e referenda o trabalho de Selda. Vemos aí a mão do influente Cosme operando em favor de Selda. Mesma figura que em 1979 havia apoiado também as relações da pesquisadora Maria Rita Galvão (orientadora informal de Selda, diga-se de passagem; cf. nota 22), quando essa professora e pesquisadora paulista representou a Cinemateca Brasileira no XXXV Congresso da Federação internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), em Lousanne, Suíça.[29]

---

[24] A partir da qual é produzido o livro COSTA, *op. cit.* A pesquisa teve como orientador Edgard de Assis Carvalho e como orientadora informal Maria Rita Galvão. Cf. GALVÃO, Maria Rita. *Memorial da formação acadêmica e das atividades docentes e de pesquisa apresentado para Concurso de Livre-Docência.* Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1991, p. 44. Percebe-se a clara relação metodológica e temática, aproximada ao universo trabalhado pela co-orientadora.

[25] Cf. "Obra de pioneiro do cinema na Amazônia será restaurada". In: *Jornal da Tela*, n. 21, janeiro/fevereiro de 1986.

[26] "Amazonense ganha concurso sobre o cinema no Brasil". In: *A Notícia*, 13 de maio de 1984, p. 3. O nome do concurso mencionado nesse texto é *Cinema II*. Outro jornal menciona outro título: *Cine tema*. "Obra de pioneiro do cinema na Amazônia será restaurada". In: *Jornal da Tela*, n. 21, janeiro/fevereiro de 1986.

[27] Filha de Agesilau Joaquim Gonçalves de Araújo (autor dos intertítulos de *No paiz*), neta de Joaquim Gonçalves de Araújo (J. G. Araújo) e irmã de Agesilau de Souza Araújo.

[28] Lemos nessa carta: "Com o avanço da pesquisa em torno do pioneiro do cinema amazonense, Silvino Santos, cuja atividade cinematográfica foi grandemente incentivada pelo comendador Agesilau de Araújo, gostaríamos de expressar nosso interesse e preocupação pelo material filmado por Silvino Santos ainda existente em Manaus. Como certamente é do conhecimento de V.S., as matrizes cinematográficas utilizadas na década de 20, época de mais intensa atividade de Silvino Santos, são quimicamente instáveis e sua manipulação e utilização deverá ser precedida de um processo de restauração só possível em laboratórios especializados existente no Rio ou em S. Paulo (ou, em alguns casos extremos, no exterior). Nos últimos anos temos procurado desenvolver o projeto de restauração da notável produção de Silvino Santos, projeto esse que se vem transformando em realidade com a inestimável colaboração da EMBRAFILME/Ministério da Cultura e da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa. A origem portuguesa de Silvino Santos e o fato de ter ele também filmado em Portugal interessou à nossa congênere lusa, que não tem medido esforços para

Outros trechos de filmes de Silvino foram ainda localizados por Selda Vale, em posse do documentarista Jacques Cousteau que havia excursionado pela Amazônia. Ela resume esse e outros casos de filmes localizados em acervos de terceiros da seguinte maneira:

> A venda do filme para o estrangeiro [pela seção cinematográfica da firma J. G. Araújo] se arrastou por longos anos. Equipes de cinegrafistas, americanos e alemães, e mesmo brasileiros, vieram filmar no Amazonas, utilizando-se frequentemente de partes do filme, incorporadas sem identificação a seu autor. Nos fins dos anos 70 e inícios dos 80, cópias do filme, com sua estrutura original já alterada e imagens novas incorporadas, foram doadas ou vendidas a comissões cientificas de passagem pelo Amazonas, como a da *National Geographic Magazine*, em fins de 70, e a de Jaques Cousteau, em 1983, que havia levado (e devolveu por insistência desta pesquisa) partes da única cópia que restara, e que serviu posteriormente de matriz para a restauração e tiragem de novas cópias.[30]

Enfim, com um grande volume de materiais garimpados em Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo, assim como a copiagem e repatriação de outros trechos de filmes depositados no exterior, em Lisboa e Londres, inicia-se o restauro de *No paiz das Amazonas*. Periódicos citam para esse projeto foi um trabalho conjunto da Cinemateca Brasileira (São Paulo), na Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro) e Cinemateca Portuguesa, instituição essa coordenada na época por Luís de Pina. Ao todo a iniciativa foi orçada em aproximadamente Cr$ 500 milhões, o que esperava-

---

concretizar a restauração dos filmes do período português de Silvino Santos. (...)". ALVES NETTO, Cosme. *Cinemateca* (carta), 06 de novembro de 1985.

[29] Cf. SOUZA, *op. cit.*, pp. 143-144.

[30] COSTA, *op. cit.*, p. 212.

se ser dividido com a participação de instituições de empresários amazonenses. Foi com esse objetivo que Cosme Alves Netto esteve em Manaus em janeiro de 1986, "obtendo excelente receptividade das autoridades amazonenses, que se comprometeram a enviar para a Embrafilme suas opostas de participação".[31] No entanto, não obtemos dados sobre uma efetiva colaboração financeira por essas autoridades.[32]

---

[31] O projeto envolvia uma série de outros produtos e atividades, o que pode ser visualizado na descrição a seguir: "Recuperados os filmes [de Silvino Santos], serão tiradas duas cópias de cada um. Um jogo com as cópias será doado aos herdeiros da família do produtor. O outro jogo de cópias viajará com a mostra. Serão feitas, também, cópias em vídeo-cassete, garantindo a mais fácil manipulação dos filmes e doação a instituições amazonenses, onde estes filmes funcionarão como fontes de pesquisas, ao alcance do público. Acompanhando a mostra, será preparado um catálogo sobre a vida e a obra de Silvino Santos, com cartaz, reprodução de fotografias e a montagem simultânea, de uma exposição iconográfica, a partir de vasta documentação sobre o trabalho do cineasta. A exposição também será itinerante, acompanhando o roteiro previsto para a mostra: estreia em Brasília, de 8 a 14 de outubro, durante o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; logo depois, em datas a serem confirmadas, a mostra será exibida no Rio de Janeiro e São Paulo, nas programações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna e na Cinemateca Brasileira; em Manaus estreará no dia 29 de novembro, dia do nascimento de Silvino Santos, seguindo para Belém, Rio Branco, Macapá, e Porto Velho, em datas a serem confirmadas pelas instituições locais. Luis de Pina, diretor da Cinemateca Portuguesa, pretende levar a mostra a Portugal, para comemorar o centenário do nascimento de Silvino Santos". "Obra de pioneiro do cinema na Amazônia será restaurada". In; *Jornal da Tela*,n. 21, janeiro/fevereiro de 1986. Até o momento não pudemos averiguar a efetiva participação das instituições amazonenses nem a concretização de todas essas previsões. No entanto, sabemos da projeção de *No paiz das Amazonas* na retrospectiva de cinema brasileiro, *Le cinéma brésilien*, realizada em Paris no Centro Georges Pompidou, com mais de 200 títulos escolhidos por Paulo Paranaguá e José Carlos Avellar. Essa mostra foi realizada a partir de cópias de filmes restaurados e/ou duplicados no Laboratório da Cinemateca Brasileira. Um evento que durou de 25 de março a 12 de outubro de 1987. Em paralelo, alguns filmes que estavam na programação da mostra parisiense foram também projetados em uma mostra ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo. *No paiz* foi programado para o dia 31 de março de 1986, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Em Manaus realizou-se a *Mostra de vídeo comemorativa ao centenário de vida e obra de Silvino Santos*, de 09 a 17 de dezembro de 1987, na Pinacoteca/Biblioteca Pública do Amazonas, tendo *No paiz das Amazonas* na programação, assim como outros filmes recentes. "Mostra de Silvino começa na Pinacoteca". In: *A Notícia*, 9 de dezembro de 1987.

[32] Vide nota 2, na qual Narciso Lobo, um ano seguinte, em 1987, publica na imprensa amazonense um apelo para que as instituições se engajem, incluindo a Ufam, da qual ele era docente. LOBO, "Ter memória é não ser otário", *op. cit.*, p. 2.

Digitalização e distribuição

Até aqui pudemos perceber o quanto a proposta contemporânea de se relançar *No paiz das Amazonas*, pela primeira vez focada no mercado doméstico em DVD, tem como lastro o trabalho de pesquisa/preservação realizado nos anos 1980. Essa nova iniciativa foi realizada e financiada pela Prefeitura de Manaus, por meio do Conselho Municipal de Cultura de Manaus (Concultura), cujo presidente da época era (e é ainda) Márcio Souza, um antigo autor que reconheceu a importância da trajetória de Silvino, como vimos. O *Projeto Silvino Santos*, como se chamou, contou com coordenação geral de Felipe Lindoso,[33] e minha colaboração na pesquisa, como havia sido dito. E inseriu-se no projeto maior do Concultura, *Memória Reencontrada*.[34] A Cinemateca Brasileira, atual detentora dos direitos sobre o filme, cedidos pela família Araújo, é apoiadora do projeto. A distribuição e produção da mídia ficou a cargo da empresa Versátil Home Vídeo. O DVD saiu com legendas em inglês e espanhol e extras contendo três filmes curtos.

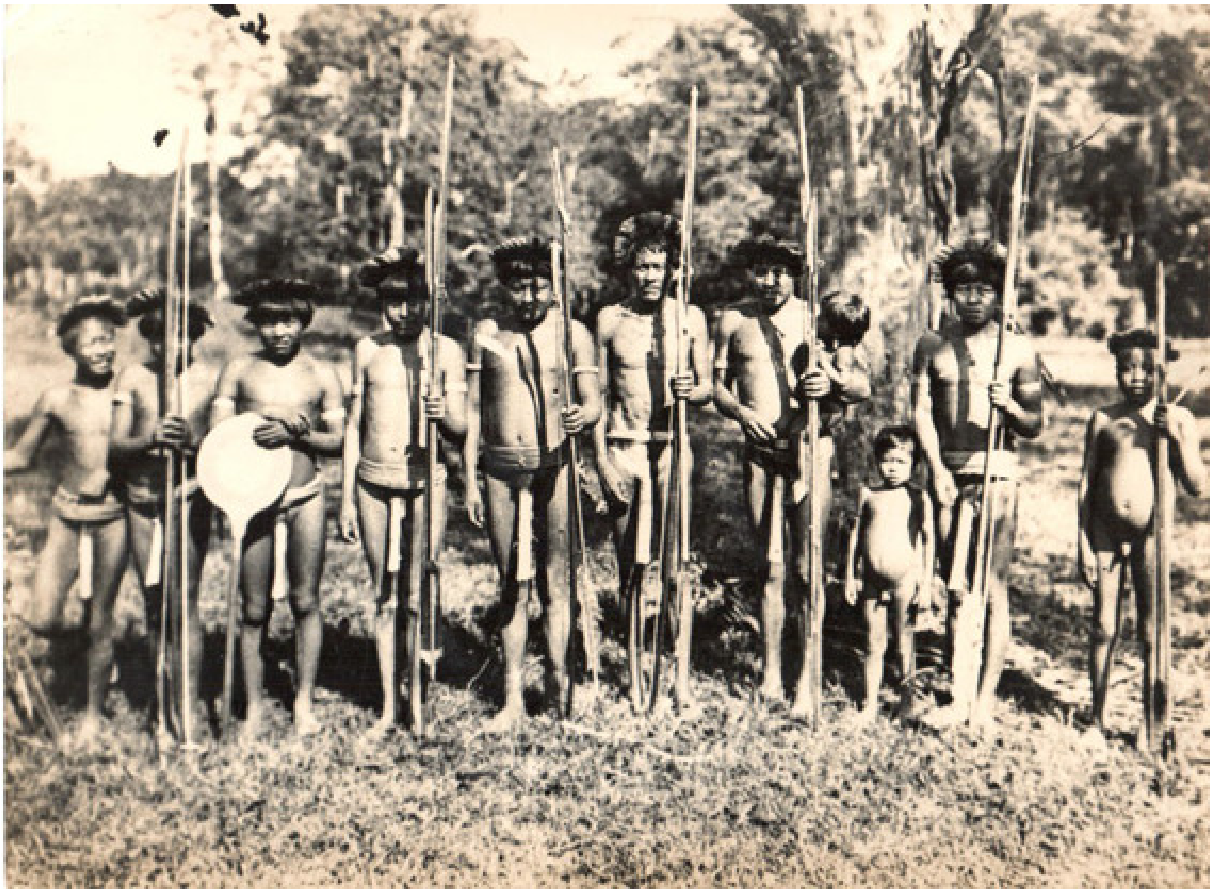
Entre eles, está o curta-metragem *Filmogramas n.* 7 (c. 1927, 9'), um misto de filme de família, registrando o próprio Silvino e crianças do clã Araújo em 1927 em uma praia da vila portuguesa de Apúlia. Nesse filme, sugere-se que Silvino estava a contar das suas peripécias de viagens ao filmar a Amazônia. Dai em diante, a montagem agrega dois trechos de *No paiz das Amazonas:* a caça aos patos na região do rio Madeira e a cena dos índios Parintintin. O segundo bônus é uma prévia do longa-metragem documental *No rastro do Eldorado* (1924-1925, 11'), filme que, em 2014, o *Projeto Silvino Santos* planejava lançar em seguida.[35] E o terceiro material dos extras é uma sequência de 11 minutos que pertenceu a uma das versões de *No paiz das Amazonas*, integrada após o lançamento em 1922. Exibe-se nessa sequência aspectos da Fábrica Brasil Hévea, empreendimento da firma J. G. Araújo em Manaus, e do Parque Vila Rosas que a circundava.

---

[33] Filho do ex-governador amazonense José Lindoso (ver nota 17).

[34] Projeto "o qual visa restaurar e produzir obras que valorizam a memória da cultura local em vários segmentos". In: *Diário oficial do município de Manaus*, Caderno 1, 6 de outubro de 2016, p. 19.

[35] A ideia não pôde ser concretizada na ocasião por contingência orçamentária. A iniciativa iria aproveitar a recente descoberta promovida por nossa dissertação de mestrado, finalizada em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, enfocando material [e historicamente justamente [corrigir a redação aqui; sentido incompleto da frase] *No rastro do Eldorado*]. O trabalho foi orientado pela professora Iara Lis Franco Schiavinatto e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM). Toda a pesquisa promovida na década de 1980, como vimos,



Fotografia da cena dos índios Parintintin, incluída no restauro de 1986 de *No paíz das Amazonas* e também na versão de 2015, porém reposicionada. Sequência também originalmente contida no curta-metragem Filmogramas n°7. Fonte: Acervo Silvino Santos, Museu Amazônico.

---

localizou em Londres uma versão de *No rastro do eldorado* sem intertítulos. A ausência do texto dificultava sobremaneira a compreensão da narrativa e a averiguação de prováveis lacunas, que depois vieram a se confirmar. Em 2013 pude localizar um documento com os intertítulos com os quais o filme circulou no Brasil, assim como também dispusemos de uma versão assemelhada do filme, porém com cerca de 15 minutos a mais, depositada em 1994 no acervo fílmico do Smithsonian Institution, nos Estados Unidos. Esses três materiais informam uns aos outros e ao final da pesquisa pude gerar como um dos produtos uma cópia de trabalho em que propus uma montagem interseccionando as duas versões de *No rastro*, assim como integrando cada intertítulo em seu lugar que nos pareceu mais adequado, após análise meticulosa das imagens e do texto.

A revisão fílmica foi finalizada em 2014, e uma projeção pública organizada ao ar livre no dia 22 de outubro daquele ano. Os DVDs começaram a ser distribuídos em janeiro de 2015. Segundo Márcio Souza, a tiragem foi de 3 mil exemplares, das quais 2 mil foram distribuídos gratuitamente para instituições, acervos, pesquisadores e demais pessoas interessadas. A outra parte foi comercializada pela Versátil Home Vídeo, empresa responsável pela produção da mídia, assim como do trabalho técnico de montagem. Informalmente, o filme foi postado no *YouTube*[36] e atualmente conta com quase 3 mil visualizações.

A trilha sonora contemporânea foi gravada em Manaus, sob direção e regência do músico Rosivaldo Cordeiro. A criação aproveita alguns trechos musicais previamente compostos por uma gama de compositores populares, flertando com diversos ritmos. Desde o início do filme, e pontuando-o em certos momentos, ouve-se também uma composição orquestral erudita de Nivaldo Santiago, músico amazonense que preparou essa curta composição especialmente para o filme.

Especificando o contexto da pesquisa para a revisão do filme em que colaboramos, a proposta estabelecida pelo Projeto Silvino Santos foi não intervir nas matrizes analógicas existentes. Mas promover um estudo de todo o acervo relativo a Silvino Santos depositado na Cinemateca Brasileira, para que se conhecesse o potencial de lançamentos em DVDs que esse acervo apresentaria, sabendo-se previamente dos trabalhos de restauro e das boas condições de *No paiz das Amazonas*. Para o estudo, as condições que o projeto e a Cinemateca Brasileira puderam oferecer à pesquisa foi a disponibilização de cópias digitalizadas a partir das matrizes. Assim foi que um total de 12 DVDs nos foi dado para investigação. A contrapartida institucional por parte do projeto para com a Cinemateca Brasileira foi a elaboração de uma decupagem, descrevendo todos os trechos visionados nestes discos, documento este entregue conforme solicitado.[37]

---

[36] No canal *Cinemateca popular brasileira: filmografias & cronologias*. O endereço é <https://www.youtube.com/watch?v=DNc6-dMRqq4&t=3398s> [Acesso: 19 de outubro de 2017]. Há duas outras postagens no mesmo site. Uma cortada quase pela metade e outra com a imagem distorcida; razões pelas quais não vale a pena indica-las aqui.

Questões defrontadas

Com a estrutura do projeto apresentada, esclarecemos que as decisões a respeito das questões no processo de revisão da cópia digital encontrada no DVD foram tomadas tendo em vista os dados da pesquisa, caso a caso sendo discutido em comum acordo entre o presidente do Concultura, que acompanhou de perto os trabalhos, o coordenador geral e o pesquisador. Apresentarei, em seis pontos, as principais questões defrontadas:

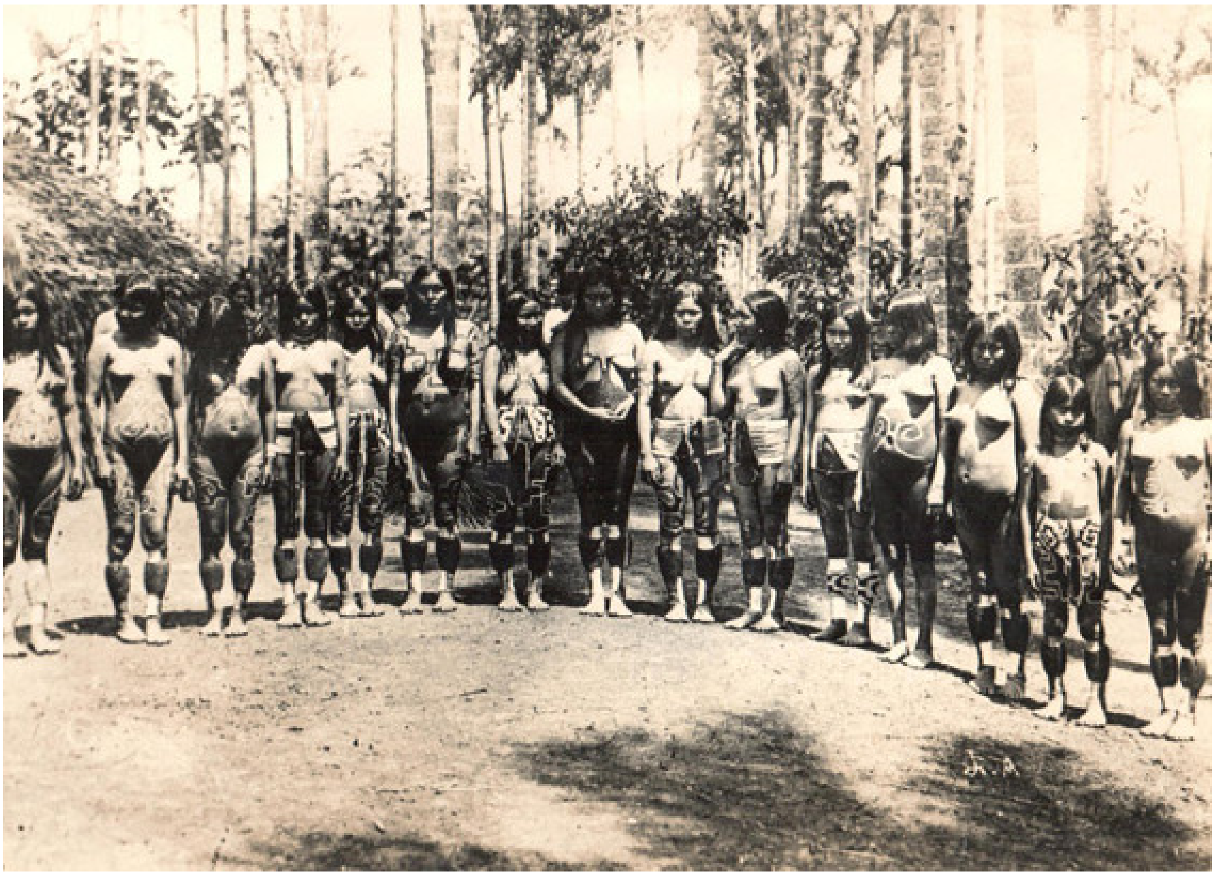
1 – A versão depositada na Cinemateca Brasileira é resultante de iniciativas anteriores de restauro (esmiuçadas anteriormente nesse artigo), procedimento que ordenou bobinas que foram localizadas em desordem, separadamente, materiais de origens distintas, mas um trabalho que buscou embasar-se em indícios e documentação. No entanto nos trabalhos de 1980, naquele momento e ainda hoje padece-se pela falta de um roteiro rigoroso de época, ou documento que o valha, para certificação. Dai resultava a ordenação das sequências que nos deparamos e a aparente inclusão de pelo menos dois materiais estranhamente externos (as sequencias indígenas com cartelas iniciais do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE). Portanto não estávamos diante de uma montagem originalmente proposta pelos produtores;

2 – As duas sequências indígenas, relativas aos parintintin e a índios de etnias do Peru, estavam montadas, uma após a outra, localizadas no início na última parte do filme, quando se trata da região do Vale do Rio Branco. E esses dois trechos ainda

---

[37] Para este documento, demos o nome de *Decupagem do acervo Silvino Santos telecinado - Cinemateca Brasileira.* Ele possui 13 laudas e foi oferecido ao acervo documental da Cinemateca Brasileira, assim como consta nos arquivos do Concultura e em nosso particular. Uma nota contextual do documento informa os seguintes dados: "Trabalho realizado entre abril/maio/junho de 2014, no âmbito do projeto de lançamento do DVD *No Paíz das Amazonas*, proposto pelo Conselho Municipal de Cultura de Manaus, presidido por Márcio Souza, com produção e coordenação de Felipe Lindoso. A pesquisa é de Sávio Stoco".

traziam as cartelas de identificação do INCE, instituição que os lançou como curtas-metragens na década de 1930, individualmente, garantindo que essas imagens não se perdessem. A etnia parintintin, como sabe-se historicamente, por volta da década de 1920, localizava-se sobretudo na região do rio Madeira. Além disso, para determinar sua localização fílmica, tomamos como referência a montagem visualizada em *Filmogramas n. 7*, em que vemos a mesma sequência após a cena da caça aos patos em um lago na região do rio Madeira. Enquanto a sequência dos índios peruanos permaneceu no local onde a encontramos na versão restaurada, pois existe uma intertítulo anterior ao seu início que a introduz, justificando as "digressões espirituais no Putumayo", como lê-se;



Fotografia da cena das índias peruanasn, incluída no restauro de 1986 de *No paíz das Amazonas* e também na versão de 2015, porém reposicionada. Fonte: Acervo Silvino Santos, Museu Amazônico.

3 – Hoje podemos afirmar que a própria concepção de *No Paiz das Amazonas* é marcada por reutilização de imagens anteriormente produzidas por Silvino Santos.

Particularmente reutilização de sobras do filme extraviado na Europa, *Amazonas, maior rio do mundo* (1918-1920).[38] Também por conta disso, fica complexo determinar o que seria "original" de *No paiz das Amazonas* e o que não seria original. Identificamos, por exemplo, que integrava esse filme a sequência *As pescas*, as duas sequências indígenas. As cenas da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e do salto de Teotônio foram filmadas em 1919, provavelmente também para *Amazonas*. As descrições publicadas na imprensa ao longo da sua estreia no Brasil e reprises também não lançam luzes suficientes, tampouco os três opúsculos publicados pela firma J. G. Araújo, produzidos entre 1922 e 1923;

4 – Não apenas isso, mas *No paiz das Amazonas*, ao longo da sua trajetória documentada de circulação no Brasil, passou por diversas inclusões, empreendidas pelo próprio cineasta, sob demanda dos financiadores. Determinar rigorosamente o que fez parte da primeira versão do filme, pensamos ser impossível, já que os dados não são precisos. Após o lançamento do DVD, a equipe do Projeto Silvino Santos acolheu uma crítica por conta da manutenção de uma cena em que, ao final da sequência que exibe a capital Manaus, vemos um grupo de crianças, ladeado por uma babá, passeando no Tarumã. Trata-se de parentes do clã Araújo e que, pela data de nascimento de alguns deles, essa cena tenha sido filmada após 1922. Essa imagem familiar retiraria a dinâmica mais agitada que é vista no retrato da cidade, com carros e embarcações em movimento – segundo o comentário do crítico. Mas, se fôssemos nos pautar por esse procedimento de eliminação, também a dinâmica cena

---

[38] Trata-se de um filme que não foi lançado no Brasil sob a chancela do cineasta e da produtora na época, a Amazônia Cine Film, por conta do extravio. Até o momento averiguamos sua circulação intensa somente em países europeus ao longo da década de 1920, pelas mãos do professor Propércio de Mello Saraiva e provavelmente reeditado. A esse respeito, ver o resumo expandido de um estudo prévio de nossa autoria, apresentado em 2016.STOCO, Sávio. "O primeiro longa-metragem de Silvino Santos e os documentos inéditos que indicam ampla circulação na Europa". In: *I Colóquio Internacional Cinema e História, 2016, São Paulo. Caderno de resumos*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2016. Disponível em: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/caderno_de_resumos_colo%CC%81quio.pdf > [Acesso: 20 de janeiro de 2017].

dos esportes aquáticos nos igarapés teria que ser eliminada, pois há uma ponte de alvenaria (cujo nome é o mesmo do governador que a inaugurou, Efigênio Salles) em que uma rápida lancha atravessa a construção que só foi inaugurada em 1929. Optou-se por deixar integrados trechos que já fizeram parte do filme, respeitando também a restauração feita na década de 1980;

5 – Não dispúnhamos de um memorial sistematizado de como a iniciativa de restauração procedeu na década de 1980. E também os responsáveis mais diretamente ligados, Selda Vale da Costa e o pesquisador Carlos Roberto de Souza, antigo funcionário da Cinemateca Brasileira, não puderam naquele momento integrar a equipe do Projeto Silvino Santos e nem fornecer dados pormenorizados a respeito do que se passou. Cosme Alves Netto e Narciso Lobo haviam morrido em 1996 e 2009, respectivamente. É possível ver pelas fichas disponíveis na Cinemateca Brasileira que Narciso colaborou com uma parte descritiva dos filmes reunidos inicialmente, além de ter engajado-se na imprensa amazonense em prol do projeto de restauro, como vimos. E também as funcionárias da Cinemateca Brasileira que nos atenderam, Fernanda Coelho, Kátia Dolin Lopes e Vivian de Luccia não vivenciaram o restauro dos anos 1980, não tendo dados sobre detalhamentos do processo;

6 – A pesquisa que empreendemos, além do material fílmico fornecido pela Cinemateca Brasileira, considerou o estudo de versões de baixa resolução de *No Paiz das Amazonas* que circulavam informalmente em DVDs por Manaus (muitas vezes aparentemente copiados de fitas VHS), comercializados em sebos e bancas. O cotejo dessas cópias com a cópia "oficial", tirada da matriz depositada na CB, revelou que certas partes eram vistas apenas nos DVDs informais. Tivemos dois casos a solucionar, com encaminhamentos distintos. O primeiro foi a respeito de uma sequência de onze minutos dedicada à exibição da Fábrica Brasil Hévea e do Parque Vila Rosas, que foi deslocado para os extras, considerando sua grande quantidade de ruídos na imagem e sua baixa resolução, além de nosso total desconhecimento do paradeiro da sua fonte analógica (possivelmente perdido). No segundo caso, referente apenas ao plano em que vemos o intertítulo gráfico "Fim", este pôde ser

incorporado à versão publicada no DVD, já que sua qualidade de imagem estava melhor e não acarretaria maiores danos à percepção da qualidade do filme.

Cartela final de *No Paiz das Amazonas*, localizada apenas em versão digital do filme. Fonte: Frame.

Conclusão

Concluímos apontando outras duas iniciativas recentes de restauro de filmes de Silvino Santos, levadas a cabo nos últimos anos. Uma finalizada em dezembro de 2014, integrante de nossa pesquisa de mestrado, na qual empreendemos uma pesquisa material e histórica de *No rastro do Eldorado*, com localização e inclusão dos intertítulos de época (conforme descrito na nota 33). Um trabalho que tivemos a oportunidade de expor os resultados ao excursionar pelas sete capitais do Norte do Brasil apresentando a versão preliminar do filme e também apresentando/debatendo a análise elaborada. E a outra, mais recentemente, em 2017, quando o cineasta

Roberto Kahane digitalizou *O golpe tenentista de Ribeiro Júnior* (1924, 11'). Um filme considerado desaparecido, a não ser por alguns registros fotográficos depositados no Museu Amazônico da Ufam, em Manaus. Esse projeto foi financiado por um prêmio do edital Conexões Culturais da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult). O filme está publicado no *YouTube*.[39]

Acredito ainda que *Amazonas, maior rio do mundo* e *Terra Encantada* (1923), esse sobre o Rio de Janeiro, mereçam futuros empenhos de restauração. Novos materiais e informações a respeito desses dois filmes instigam trabalhos de pesquisa que reúnam e organizem os materiais remanescentes, mesmo que não sejam suficientes de darem conta das narrativas em sua integralidade.

Referências bibliográficas

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade: Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua. 1996.

COSTA, Selda e Narciso Lobo. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus: SCA, Edições Governo do Estado, 1987.

GALVÃO, Maria Rita. *Memorial da formação acadêmica e das atividades docentes e de pesquisa apresentado para Concurso de Livre-Docência*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1991.

LOBO, Narciso. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60*. Manaus: Edua, 1994.

MELO, Luis Rocha. "Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes", *ARS* (São Paulo), vol. 14, 2016, pp. 221-245.

MORETTIN, Eduardo. "Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos". In: Paiva, Samuel e Sheila Schvarzman. (orgs.). *Viagem ao cinema*

---

[39] O endereço do filme é <https://www.youtube.com/watch?v=TbAu-5MjO44> [Acesso: 20 de janeiro de 2017].

silencioso do Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. [indicar as páginas correspondentes].

RAMOS, Fernão e Luis Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora do SENAC; Edições SESC SP, 2012.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Silvino. *Romance da minha vida*. Manuscrito (Museu Amazônico, Manaus), 1969.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Valer. 2010.

____. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Manaus: Edua/Valer, 2007.

STOCO, Sávio. O primeiro longa-metragem de Silvino Santos e os documentos inéditos que indicam ampla circulação na Europa. In: *I Colóquio Internacional Cinema e História - Caderno de resumos*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2016. Disponível em: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/caderno_de_resumos_colo%CC%81quio.pdf > [Acesso: 20 de janeiro de 2017].

Ficha técnica

No paiz das Amazonas

Ano: 1922

País: Brasil

Diretor: Silvino Santos

Produtor: Firma J. G. Araújo

Intertítulos: Agesilau de Araújo

Fotografia: Silvino Santos

Arquivo: Cinemateca Brasileira

Observação: o filme foi conservado parcialmente em alguns acervos, mas suas partes foram reunidas e restauradas na década de 1980, encontrando-se aparentemente completo atualmente.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2017
Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

STOCO, Sávio Luis. *"No paiz das Amazonas* (Silvino Santos, 1922). Percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 161-184. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/117> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Sávio Luis Stoco** é doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com o projeto sobre os longas-metragens amazônicos de Silvino Santos e sua relação com a cultura visual e a tradição discursiva sobre a região, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Morettin e auxílio da Fapeam. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de São Paulo (IA-UNICAMP) com pesquisa sobre No rastro do Eldorado (1924-25), de Silvino Santos. Coordenou pesquisa para lançamento do DVD No Paiz das Amazonas, do mesmo cineasta (Concultura/Cinemateca Brasileira/Versátil Homevideo). E-mail: saviostoco@gmail.com

ENTREVISTAS

Máquinas de mirar

Entrevista a Laura Contreras

Lesly Peterlini[*]

Laura Contreras y sus máquinas de mirar. Foto Lesly Peterlini

Desde el año 2008, Laura Contreras junto a Germán Tabaré Rodríguez –que se incorporó algunos años después–, desarrollan *Máquinas de Mirar,* un proyecto que busca acercar el universo de la precinematografía a niños, adolescentes y adultos. La propuesta consta, por un lado, de una tienda especializada que vende bellísimas réplicas de antiguos juguetes ópticos y, por el otro, incluye un activo programa educativo que a través del dictado de talleres en escuelas, centros culturales, museos y festivales promueve, mediante el juego y la creatividad, el conocimiento de los artefactos que anticiparon el nacimiento del cine. Los alumnos que cursan estos talleres no sólo experimentan a través del contacto directo con zootropos, praxinoscopios, folioscopios, taumatropos y fenaquitiscopios sino que incluso construyen por sí mismos sus propios artefactos. La intervención directa sobre los aparatos, unida al aprendizaje de estas antiguas técnicas de animación, les permite comprender de manera más integral el funcionamiento del cine y las tecnologías del presente. En julio de este año, entrevistamos a Laura Contreras, fundadora de *Máquinas de Mirar* en su estudio de Buenos Aires para que nos contara más sobre este hermoso proyecto.

Lesly Peterlini: ¿Cómo nace la idea de *Máquinas de mirar*?

Laura Contreras: Los inicios tuvieron lugar cuando me encontraba promediando la carrera de Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y cursaba la materia "Historia del Cine Universal". Fue allí donde descubrí por primera vez los aparatos que anticiparon la llegada del cine. Al no haber casi imágenes de ellos en los libros, lo primero que llamó mi atención fueron sus extraños nombres. Luego, me interesó que estas máquinas constituyeran los primeros intentos de poner en movimiento imágenes fijas. Los precursores del arte cinematográfico comenzaron a proyectar imágenes utilizando estos dispositivos. Con esta inquietud, busqué ilustraciones en Internet y me empecé a fascinar con las formas de estos aparatos desconocidos. El único que había tenido alguna vez en la mano era el folioscopio, más tarde llamado *flipbook* o cine de dedo. Continué indagando tanto sobre los objetos como en la bibliografía referida a esta temática publicada en el país. No encontré demasiado material aquí pero sí en otros países. Empecé a toparme con documentales como los de Werner Nekes[1], un coleccionista alemán de aparatos de precine, fallecido recientemente. Él organizó una muestra sobre aparatos precinematográficos que comenzó en Alemania y fue itinerando por Europa[2]. Pero además, estableció un nexo con artistas que estaban experimentando con estos artefactos en la actualidad.

---

[1] La entrevistada se refiere al documental *Was geschah wirklich zwischen den Bildern? (Film before Film,* Werner Nekes, 1985) y a la serie para televisión *Media Magica* (Werner Nekes, 1995/96).

[2] Puede encontrarse más información sobre las muestras referidas en http://wernernekes.de.

Posteriormente, surgió la posibilidad de ofrecer unos seminarios en la Escuela de Maestros del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Presentamos dos propuestas, una sobre cine y tango –tema que también me interesa muchísimo, dado que el cine argentino sonoro estuvo muy ligado al tango– y la otra sobre juguetes ópticos. El primer seminario era más teórico y partía del visionado de films. El segundo, en cambio, proponía una modalidad teórico-práctica. Este taller ofrecía a los alumnos experiencia en la elaboración de juguetes ópticos pero también material teórico porque me interesaba que conocieran más sobre el trabajo de los pioneros. Se proyectaban, además, fragmentos de documentales y de películas de ficción donde se mostraba el funcionamiento de los aparatos. Mientras armaba este primer seminario, descubrí el libro de David Oubiña *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*[3], donde el autor argentino aborda el precine estableciendo, además, un vínculo con los *phylosophical toys* o juguetes filosóficos, término que él retoma como título de su libro. A través de este texto, empecé a conocer a otros pioneros como Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey. Esta obra nos fue muy útil para armar este primer taller, que finalmente se realizó durante cuatro años consecutivos, en ocho cuatrimestres, itinerando en distintas escuelas públicas de Buenos Aires.

LP: ¿A quiénes están principalmente dirigidos tus talleres?

LC: Los primeros talleres que propuse estaban dirigidos a adultos. Tiempo después, me contactaron del *Festival Corto Rodado* de Comodoro Rivadavia (2012) para ver si quería participar dando un taller para chicos sobre juguetes ópticos y presentar la película *Tango* (Luis Moglia Barth, 1933), film que inaugura el cine sonoro argentino junto a *Los Tres Berretines* (Enrique Susini, 1933). Ofrecí entonces una introducción a la película y el que sería mi primer taller para niños sobre juguetes ópticos. A partir de ahí, descubrimos que era un tema que apasionaba tanto a chicos como a grandes, a pesar de estar los más pequeños tan habituados a las últimas tecnologías.

---

[3] OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009.

Talleres de precine para niños. Gentileza Laura Contreras

LP: ¿Qué tareas de investigación previa realizaron para recrear los objetos?

LC: Además de la búsqueda inicial por Internet, algo que nos abrió el campo fue realizar, hace unos años, un viaje por París, Lyon, Londres, Berlín y Ámsterdam para visitar museos de cine. En Buenos Aires habíamos estado en el Museo Pablo Ducrós Hicken pero en ese entonces no encontramos nada relacionado con el precine.

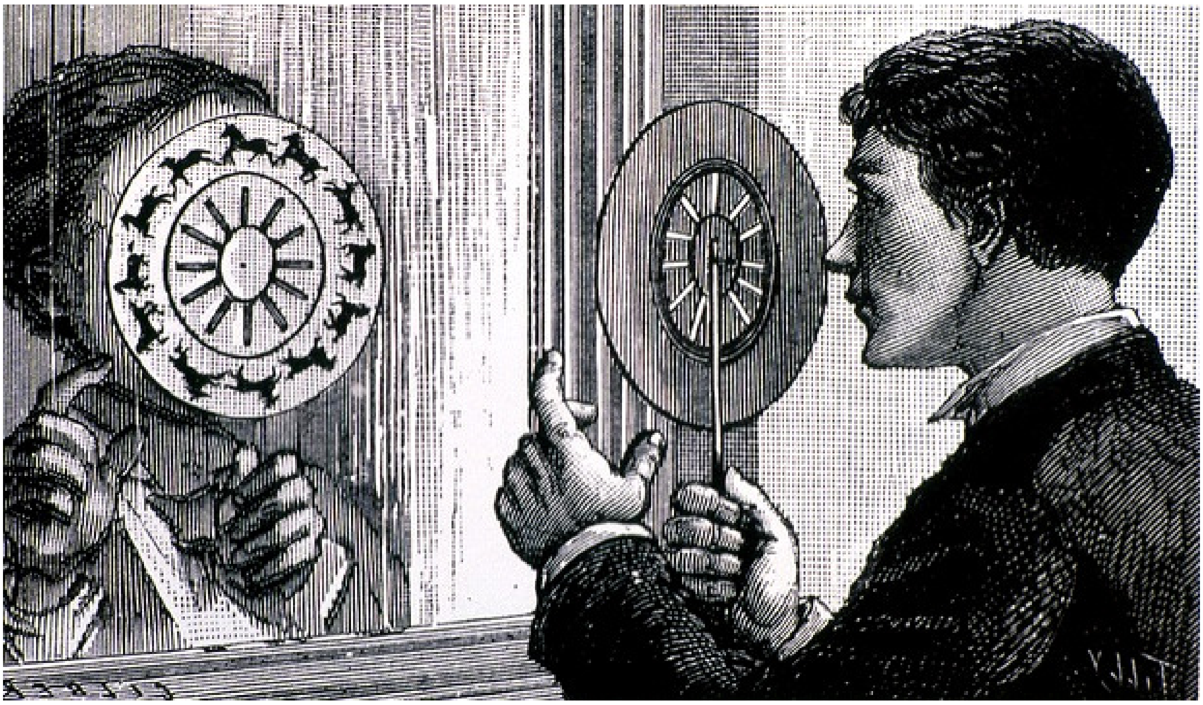
En la Cinemateca Francesa y en el Instituto Lumière de Lyon hay muchos de estos aparatos en exhibición. El público puede acceder a estas máquinas con la sola visita al museo pero en muchos casos están expuestos detrás de una vitrina. En el Eye Film Museum de Ámsterdam, en cambio, las máquinas están colocadas en un pasillo por el que se circula antes de ingresar a la sala cinematográfica y pueden ser vistos sin vidrios ni coberturas. Aquí, hay por ejemplo, un praxinoscopio, muy bien montado que los niños pueden tocar. En éste caso, no se trata de máquinas originales sino de réplicas hechas a posteriori para que el público pueda conocerlas e interactuar con ellas mientras espera para ver una película.

En París, el Musée des Arts et Métiers incluye en su colección varias máquinas precinematográficas originales y propone como recorrido una lectura de los inicios del cine a través de sus inventos previos. El itinerario parte de los aparatos del precine y llega hasta la cámara digital. El museo está dedicado a las maquinarias e invenciones en general, contemplando entonces no sólo al cine sino también a diversos artefactos ligados a la imprenta, el telar o las telecomunicaciones. Esto permite situar muy bien el contexto en el que se origina el cine. Se agregan, además, aparatos de medición desde el medioevo hasta la actualidad.

Además de poder ver de cerca estos inventos, adquirimos libros en inglés y en francés que nos ayudaron mucho a la hora de investigar. Fue a partir de la realización de este viaje que surgió la idea de la tienda *Máquinas de Mirar*. Antes de viajar no habíamos empezado con ella, el proyecto hasta entonces consistía exclusivamente en brindar talleres. Los primeros juguetes que diseñamos para las clases los hacíamos nosotros. Eran praxinoscopios y zootropos hechos con cartones, espejitos y rulemanes para el eje de giro. Sin embargo, cuando visitamos los museos, vimos que en sus tiendas vendían réplicas. Fue en el Instituto Lumière donde las encontramos por primera vez. Estaban fabricadas por una empresa española llamada Hemisferium que es la misma con la que trabajamos ahora, importando a la Argentina sus productos. Hemisferium, además de confeccionar máquinas de precine, también ofrece réplicas de otros aparatos de antiguos como brújulas de navegación, calendarios perpetuos o estereoscopios. La idea de Hemisferium es recrear, a partir de estos artefactos antiguos, réplicas exactas (incluso si el objeto tenía algún error se reproduce de igual manera) para hacerlas accesibles al público.

LP: ¿Cuáles son los objetos y artefactos precinematográficos, que ustedes recrean?

LC: Praxinoscopios, zootropos y también taumatropos. En los talleres con adultos hemos fabricado linternas mágicas y pronto las elaboraremos también en los de niños. También realizamos fenaquitiscopios, un artefacto compuesto por un disco giratorio con una serie de rendijas equidistantes a través de las cuales el espectador debe mirar colocándose frente a un espejo.



Arriba: Grabado de época que muestra el funcionamiento de un fenaquitiscopio. Abajo: Fenaquitiscopio fabricado en uno de los talleres de *Máquinas de mirar*. Gentileza Laura Contreras

Recientemente agregamos el caleidociclo, que es una especie de caleidoscopio de papel, algo similar a un origami. Es un papel desplegable que, siguiendo un diseño previo que dibujamos con marcadores de colores, se va desplegando hasta formar una especie de coronita que se pliega sobre sí misma y se puede dar vuelta y hacer girar. El diseño que vemos va cambiando de acuerdo a como lo vamos girando. Hay unos muy lindos del artista holandés M.C. Escher

En los talleres de niños solemos realizar folioscopios. Llevamos pequeños anotadores con hojas en blanco para que ellos dibujen los motivos. Los folioscopios o *flipbooks* son estudios de movimiento como los realizados por Muybridge. En estos dispositivos, al pasar las hojas rápidamente, se genera una ilusión de movimiento. El folioscopio está directamente asociado al estudio del movimiento y también se considera un antecedente del cine. Algunos de ellos se elaboraban con fines publicitarios.

En otras ocasiones proponemos talleres de arte cinético y elaboramos unos aparatos partiendo de motores reciclados de dispositivos eléctricos en desuso. Consisten en plataformas que giran y los chicos apoyan un marcador o tiran pintura sobre ellas. Estos talleres no están directamente relacionados con el cine pero sí con el arte, la imagen y el movimiento.

Algunos objetos los fabricamos nosotros y otros los importamos, como en el caso de los artefactos de Hemisferium. Los que fabricamos nosotros son para emplear en los talleres. Hicimos una versión de un taumatropo, que es réplica de uno parisino, con motivos porteños y ligados a nuestro país. Los que importamos llevan, por ejemplo, diseños victorianos como los que se hacían en la época. Aún no reprodujimos el estereoscopio aunque estamos pensando en hacer uno en papel y cartón ya que las réplicas que se pueden comprar son muy refinadas y están más que nada orientadas a coleccionistas.

También importamos juguetes realizados en papel que no son antecedentes directos del cine sino más bien juegos que circulaban en los años previos a su invención. Por ejemplo, algunos son réplicas de juguetes en papel de 1830, coexistentes con el taumatropo. Eran juguetes pensados para chicos.

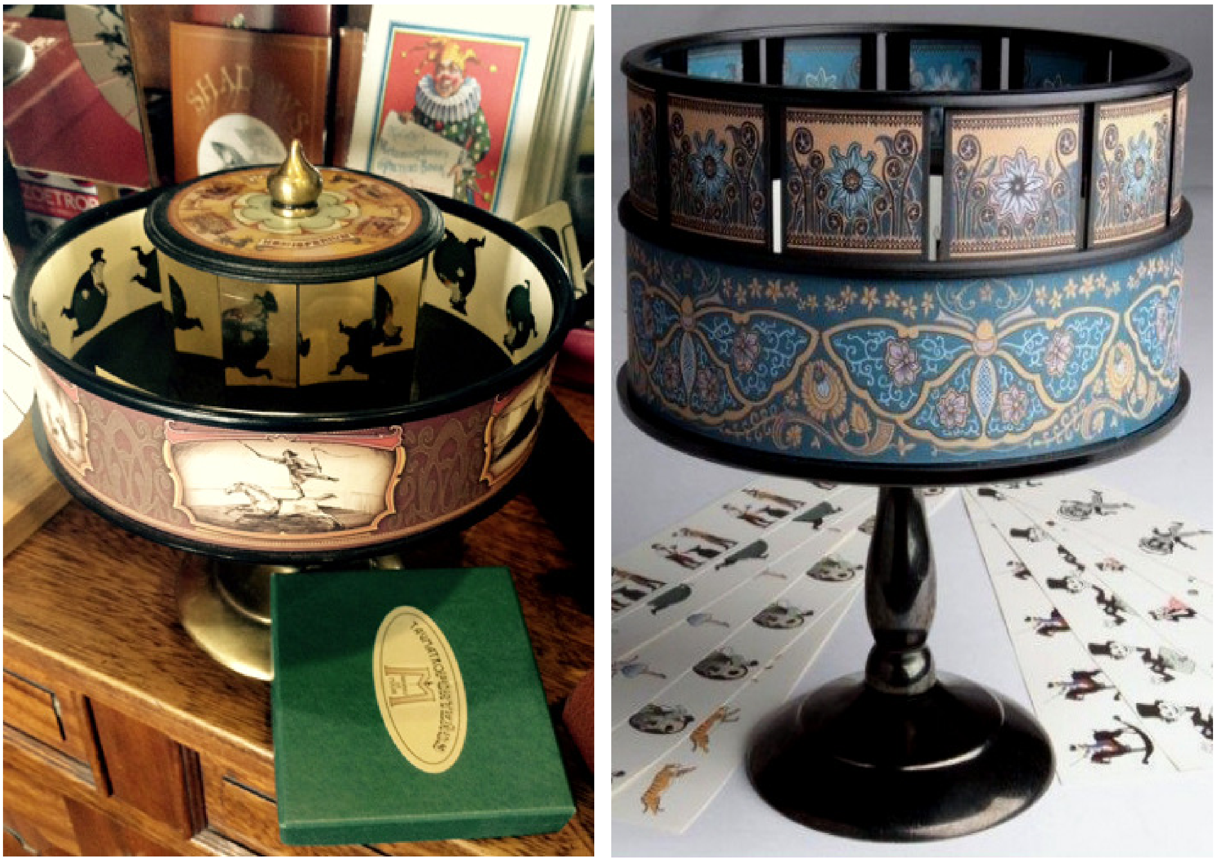
Hemisferium

Réplica de un visor estereoscópico. Gentileza Laura Contreras

LP: ¿Cómo es el proceso de fabricación de los objetos y que materiales utilizan?

LC: Para los zootropos y los praxinoscopios usamos elementos accesibles y económicos como cartón y espejo vinílico autoadhesivo, que se emplea con frecuencia en la fabricación de juguetes para niños y bebés. Este material evita que los niños se corten, además se pega y se despega más fácilmente que un espejo de vidrio. También utilizamos unos tornillos largos que funcionan como ejes giratorios. Para los taumatropos utilizamos cartón y banditas elásticas de colores de uso cotidiano. Para los fenaquitiscopios usamos en cada uno, un palito de madera o varilla de pino, de las que se compran en las casas de aeromodelismo y papel para hacer los discos. Básicamente, recurrimos a materiales sencillos, livianos y económicos.

Los juguetes que importamos, los de Hemisferium, utilizan un material llamado zamak que consiste en una aleación entre aluminio, magnesio y cobre. Los praxinoscopios de Hemisferium simulan madera y bronce pero, en el caso del primero, es un metal pintado y en el del segundo es un baño de bronce. También utilizan un vinílico para los espejos que les da el aspecto de antiguos. Luego están las tiras con diferentes motivos impresas en papel del tipo ilustración.

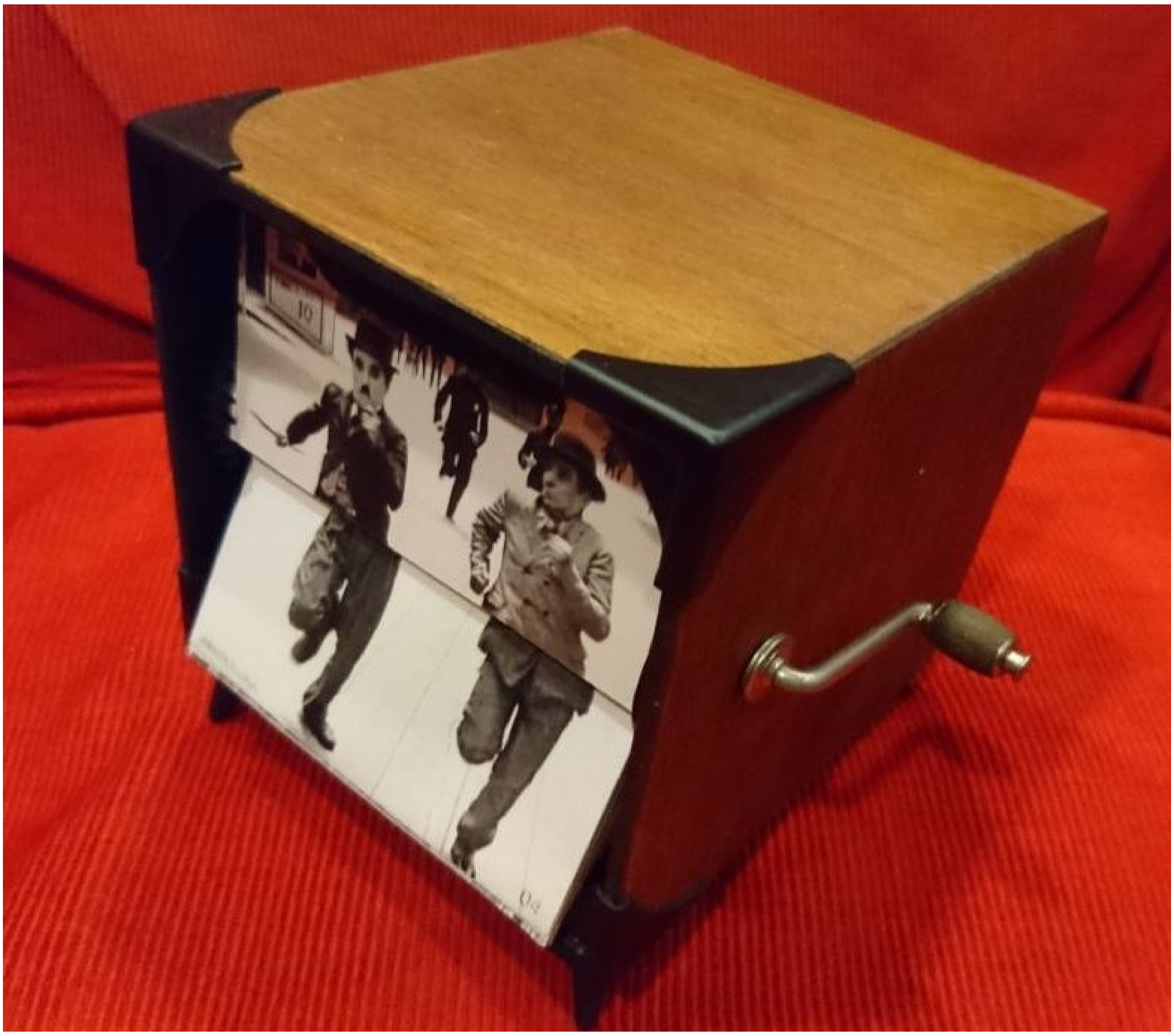


Izq: Réplica de un praxinoscopio. Foto Lesly Peterlini. Der: Réplica de un zootropo. Gentileza Laura Contreras

En los primeros talleres construíamos solo taumatropos hasta que pensamos una forma sencilla y económica para construir también zootropos con materiales de fácil acceso. Por ejemplo, utilizamos un balde de pochoclo como los que dan en el cine y tiras de papel. Las linternas mágicas las construimos con cajas de zapatos, algo similar a la forma de fabricar cámaras estenopeicas. Son materiales que están al alcance, que se encuentran fácilmente.

LP: ¿Hay una mecánica en común, entre los objetos, que pueda distinguirse?

LC: En la mayoría el rasgo en común es el giro, es la mecánica más general. Esto sería así en el fenaquitiscopio, en el zootropo, en el taumatropo y en el praxinoscopio. Luego, hay otros más lineales como el cine de dedo o folioscopio. Otra mecánica que se repite, y que es quizás la más importante, es la de la obturación. Aun en los dispositivos que no giran, hay un ver-no ver que se repite, y es lo que genera la ilusión de movimiento. Necesitamos esa especie de parpadeo, en ocasiones una luz estroboscópica, que permita al ojo percibir y a la mente construir la continuidad en esa discontinuidad para que se genere la ilusión. Es la base del dispositivo cinematográfico hasta nuestros días.



Folioscopios mecánicos realizados por Animática. Gentileza Laura Contreras

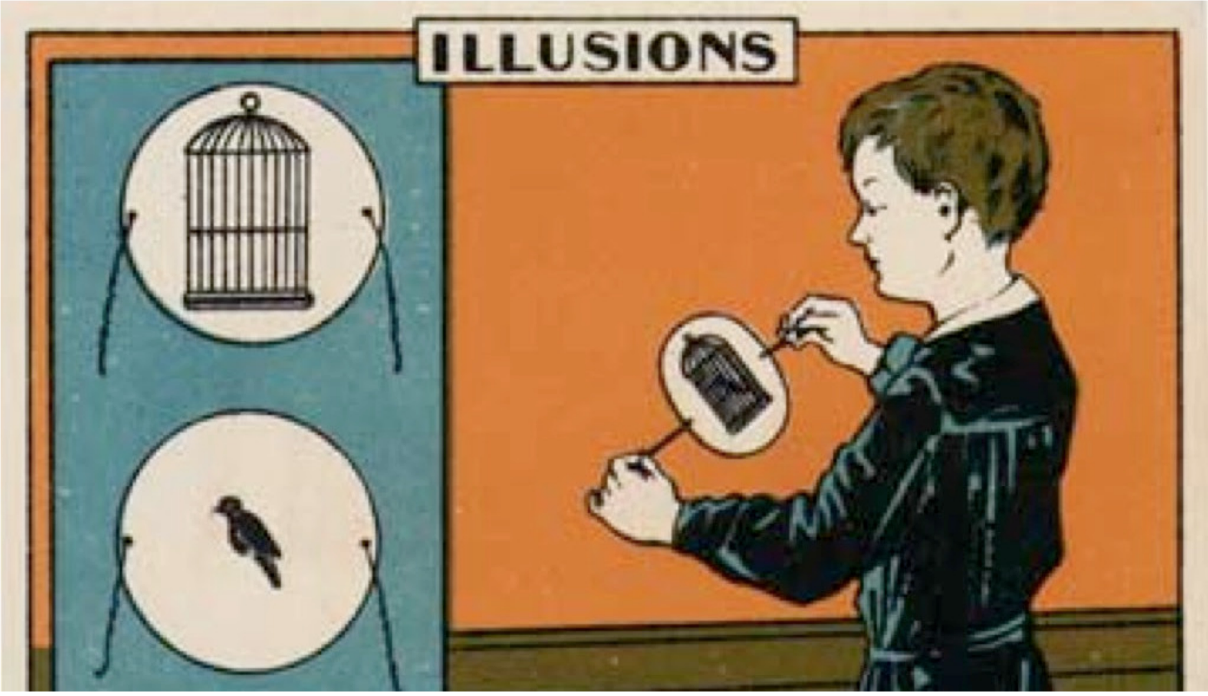
Trabajamos también con unos objetos llamados folioscopios mecánicos, fabricados por Animática, en la provincia de Córdoba. Son unas cajas que contienen imágenes, una detrás de la otra, y tienen un funcionamiento similar al Mutoscopio de Edison. En el Mutoscopio de Edison, al introducir una moneda y girar la manivela, se podía observar a través de un visor, una serie de imágenes que se sucedían una detrás de la otra. En los folioscopios mecánicos sucede algo similar aunque sin el visor y en un tamaño mucho más pequeño. Al girar una manivela, las imágenes dentro de la caja se suceden rápidamente, provocando una ilusión de movimiento similar a la del cine de dedo sólo que aquí nuevamente aparece la mecánica del giro y como siempre, la de obturación. Los materiales que se utilizan para su fabricación son mayoritariamente madera y papel.

LP: ¿Consideran que conocer los variados dispositivos que precedieron y posibilitaron la invención del cine permite una comprensión más integral y completa del arte cinematográfico y de su historia? ¿Por qué?

LC: Si, definitivamente los chicos pueden hacer una mejor apreciación del arte cinematográfico. En los talleres, por ejemplo, siempre empezamos presentando el taumatropo, que es tal vez el artefacto más sencillo ya que trabaja con solo dos imágenes. Luego, vamos introduciendo las tiras de imágenes con el *flipbook* o folioscopio y finalmente llegamos al zootropo y al praxinoscopio. Ahí pueden apreciar la similitud que tiene la tira con el rollo. Siempre llevamos algún rollo de fílmico al taller y también latas para mostrarles, además, cuanto espacio ocupa, cuanto pesa una película y contarles cuáles son sus problemas de conservación. Al ver la tira fílmica a trasluz, los alumnos pueden ver la similitud que tiene con una tira de zootropo. Y esto definitivamente los acerca a la esencia del cine.

También hay muchos adultos interesados que se acercan sin tener idea de la existencia de estos artefactos. El cine hoy parece algo tan habitual que no se suele pensar en sus orígenes. Al experimentar con estas máquinas se va tomando conocimiento de toda esa etapa anterior y los asistentes lo ven como un hallazgo. Además, el carácter lúdico de los aparatos facilita el aprendizaje.

Para nosotros, a la vez, es apasionante presenciar ese proceso y el asombro que aún produce. El precine es lúdico e interesante para todas las edades, incluso para los adolescentes porque cuando descubren que pueden hacer ellos sus propios aparatos y contar una historia en 24 fotos o en 24 cuadros, les resulta muy motivador.



Arriba: Grabado de época de un taumatropo. Abajo: Un niño dibujando un taumatropo en uno de los talleres de *Máquinas de Mirar*. Gentileza Laura Contreras.

LP: ¿De que manera se desarrollan los talleres para niños?

LC: Por lo general, esperamos la llegada de los niños con una mesa donde se exhibe la muestra itinerante de juguetes. Al ver la mesa con los artefactos, ellos se acercan y empiezan a mirar, jugar, girar, mover, les encanta. Hacemos entonces una introducción al tema que dependiendo de las edades del grupo puede ser básica o compleja ya que ofrecemos talleres para chicos desde los primeros años del nivel inicial hasta adolescentes. Les contamos un poco como nació el precine con juguetes ópticos desarrollados por investigadores curiosos, que intentaban mover imágenes fijas. Lo asociamos también al dibujo animado, con el que los niños están muy familiarizados, y tratamos de avanzar cronológicamente para que ellos comprendan el proceso que va desde el taumatropo hasta artefactos más complejos como el praxinoscopio. Los niños van viendo los juguetes, escuchando nuestro relato e incorporando este proceso. Siempre llevamos varios taumatropos, de diferentes tipos y tamaños. Los chicos ven también como se los puede construir con cartón y eso les interesa mucho. Luego llegamos a la tira fílmica y les mostramos esta similitud que te comentaba entre el fílmico y las tiras de animación del zootropo y el praxinoscopio. Después, les proponemos ver un fragmento de una película que suele ser *Los Hermanos Skladanowsky* (Wim Wenders, 1995). Wenders filmó esta película, que busca reconstruir la vida de estos dos pioneros del cine alemán, para el centenario del cinematógrafo. Encontró a la hija menor de uno de ellos, en ese momento de unos 90 años, que conservaba recuerdos y objetos ligados a estos hermanos. Entonces, alternando documental y ficción, el film relata la historia los Skladonowsky, mostrándonos sus objetos y recreando su trabajo con estos juguetes ópticos. En el film, Wenders aprovecha para mostrar desde el folioscopio, pasando por el zootropo hasta llegar al bioscopio que estos pioneros desarrollaron y que era similar al cinematógrafo Lumiére. Hay un juego entre pasado y presente en el film y el tema de la película es justamente el nacimiento del cine a partir de estos juguetes ópticos. Estos hermanos hicieron una proyección antes que los hermanos Lumière pero fue pequeña en cuanto a público y no fue paga. Los hermanos, además, asistieron a la presentación de los Lumière en Paris. Ahí descubrieron que el invento francés era mucho mejor técnicamente, no se trababa y se veía más lindo. Los Skladanowsky no pasaron a la historia como los primeros en presentar el cine pero vendieron mucha cantidad de folioscopios. Solemos entonces mostrar este fragmento de la película una vez que los chicos ya observaron todos los aparatos expuestos en la mesa. Mientras se proyecta la película van descubriendo en ella los inventos que acaban de ver expuestos. Luego de este fragmento, vamos a la parte de taller. Les acercamos los materiales y comenzamos generalmente con la construcción del taumatropo, el más fácil de hacer. Al principio llevábamos discos ya impresos pero, a medida que fuimos trabajando en sucesivos talleres, nos dimos cuenta que si les dábamos discos en blanco siempre surgía algo para que ellos dibujen. Cada tanto pasa que a alguno no se le ocurre que dibujar entonces tiramos alguna idea y enseguida toman vuelo. Nos parece mucho más enriquecedor que sean ellos los que dibujen los discos del taumatropo antes que llevarles algo ya impreso para que solamente lo pinten. Posteriormente, pasamos al zootropo y al praxinoscopio (a menos que el taller sea muy breve por requerimientos del lugar donde lo damos y no quede tiempo). En este momento, estamos por dar unos talleres en el CCK como parte de una muestra que se llama Monstriña, donde pueden verse juguetes ópticos como zootropos, praxinoscopios, todos con tiras animadas de Monstriña, que es un personaje de María Verónica Ramírez que se publica los domingos en el diario *Clarín*. En estos talleres por ejemplo, el fragmento del film no lo pasamos porque tenemos que desarrollar el taller en una hora. Los talleres siempre finalizan con la fabricación de los juguetes por parte de los chicos. Ellos se los llevan a su casa y a veces nos piden más discos en blanco para dibujarlos en sus hogares. Muchas veces las familias nos envían fotos a posteriori del taller para mostrarnos como siguieron practicando y jugando en sus casas. Nos encanta ver ese entusiasmo que continúa al dejar el taller. Es un juguete para ellos, los niños lo entienden así y experimentan probando con distintas tiras, con papeles y colores.

LP: ¿De acuerdo a lo observado en los talleres, como se produce el aprendizaje y acercamiento de los niños hacia estas invenciones?

LC: Primero hay asombro, maravilla, fascinación. Alguno cada tanto dice que conoce tal aparato porque lo hizo en la escuela pero la mayoría no tiene mucha idea. Tal vez en un grupo de veinte chicos puede haber uno o dos que manifiesten haber estado cerca de artefactos similares en algún taller de plástica o ligado a la tecnología. Una vez visionando el fragmento del film de Wenders, descubren el cine y lo ubican en la época en la que fue inventado y, la verdad, se trata de una maravilla en continuo porque en el taller vuelven a fascinarse. Continúan con este entusiasmo al ver que pueden hacer una tira en un aparato construido por ellos mismos, que es similar a los que vieron al inicio y en la película. No sólo la tira sino el aparato que recortaron y fabricaron con sus propias manos. Pasan de maravilla en maravilla y se van felices con su dispositivo para seguir produciendo más maravilla. Y a su vez, ellos le enseñan a sus amigos, hermanos, primos, tíos.

Praxinoscopio

Talleres de precine de *Máquinas de Mirar.* Gentilez Laura Contreras

LP: Siendo que estos aparatos eran considerados "juguetes filosóficos", pensados sobre todo para un público adulto, incluso de especialistas, por qué crees que atrae a los niños de hoy, nacidos en tiempos digitales, acostumbrados a tecnologías mucho más realistas y con otras velocidades?

LC: Es esa fascinación de lo lúdico y tiene que ver con la intervención de ellos, es algo interactivo. Es una intervención directa y fluída. Además, ellos pueden ver, tocar y experimentar con los materiales y los juguetes, a diferencia del mundo virtual donde también se interactúa pero de manera menos directa, menos concreta, con más intermediarios. En general, en los museos no se puede manipular tanto una obra o artefacto expuesto excepto en el caso de espacios específicamente interactivos como, por ejemplo, el Museo Participativo "Prohibido no Tocar" en el Centro Cultural Recoleta o el Museo de los niños del Abasto. En nuestros talleres, los incitamos a que giren los juguetes, los toquen, experimenten con ellos. Esto los fascina muchísimo. Descubren en ese hacer, el placer de experimentar y crear por ellos mismos, que no sea todo con botones y una imagen en pantalla, como en los juegos del celular o computadora.

Observamos que la fascinación que produce en los chicos jugar con estas máquinas antiguas es similar, o hasta incluso mayor, que jugar con las electrónicas o digitales. Creo que esto es así porque los juguetes ópticos no son juguetes habituales para ellos. Es verdad que la realidad virtual les permite meterse en un juego usando cascos y manos robóticas pero en estos antiguos artefactos los niños pueden intervenir de otra manera. Es este tipo de ejercicio y de juego el que incentivamos. Buscamos que los chicos entiendan que con un dibujo súper sencillo pueden hacer mover dos imágenes y generar una tercera, siendo éste el principio del montaje del cine. Ellos pueden aprender que el fílmico es bastante parecido a lo que es una tira de zootropo (una secuencia de imágenes que se repite con una variante muy pequeñita de movimiento) y que el paso de la tira de zootropo a la tira fílmica es apenas un cambio de material, es pasar del papel al fílmico y del dibujo a la foto. A veces los invitamos a intervenir el fílmico, rayándolo, o haciendo dibujos sobre él y luego lo vemos a través de unas linternas mágicas que hacemos también en los talleres. Así descubren que el cine analógico no es algo tan lejano, que los realizadores todavía siguen empleándolo y que continúa proyectándose en salas. Desde instituciones afines al cine como nuestro Museo del Cine, por ejemplo, se incentiva la continuidad de circulación del fílmico, porque es allí donde todavía podemos ver el proyector en la sala, como sucedía en los tiempos de Lumière. Además porque es el soporte que mejor soporta el paso del tiempo si esta en condiciones óptimas de conservación.

LP: ¿Están en contacto con proyectos similares en otros países?

LC: *Máquinas de mirar*, como dije, tiene dos aristas: por un lado, la comercial y por otro la de los talleres de precine. En relación con la primera trabajamos con la empresa Hemisferium, que es de fabricación española y se distribuye en Europa y Estados Unidos y, a través de nuestra tienda, en Argentina. Hemisferium es fabricante pero no ofrece este tipo de actividades pedagógicas. En Estados Unidos trabajamos con Optical Toys que fabrican *flipbooks* y otros juguetes ópticos en papel pero tampoco tenemos conocimiento que realicen talleres como parte de su emprendimiento. Estamos atentos a contactar gente que confeccione este tipo de artefactos en Argentina. Por lo pronto aquí se hacen *flipbooks*, los que nosotros comercializamos son Ediciones La Aldea. Los folioscopios mecánicos que nos llegan de Córdoba son del proyecto Animática. También estamos trabajando con gente que hace Teatro de Sombras. El emprendimiento se llama Juegos de la Orilla. En nuestra página web[4] figuran los nombres de todos los proyectos y fabricantes.

En Brighton hay un museo muy lindo, el Hove Museum and Art Gallery, que tiene una sala de proyección y exhibe artefactos de precine. Hay una tienda de juguetes donde también vi que los niños podían hacer secuencias de animación para zootropos. Pero estas actividades de las que tengo conocimientos están, en otros países, asociadas a un museo, a una institución. Encontré entonces objetos, exhibiciones de artefactos, proyecciones y talleres en museos pero no en emprendimientos por fuera de un marco institucional como el nuestro. En nuestro país hay grupos que se dedican al Teatro de Sombras. Hemos presentado proyectos de talleres y venta de máquinas para algunos museos en Buenos Aires. Los responsables de estas instituciones nos han manifestado su interés en ellos pero hasta ahora no se avanzado en nada concreto.

---

[4] La página web puede consultarse en: https://maquinasdemirar.com/

LP: Existe un número creciente de artistas que está recurriendo deliberadamente a los viejos procesos y tecnologías ópticas para crear sus obras. ¿Cómo crees que surge esta fascinación del arte contemporáneo con estas técnicas antiguas?

LC: Me parece que hay una necesidad de volver a los orígenes justamente por esta explosión de lo digital. Por eso también el creciente interés en el cuidado de lo fílmico. Es una necesidad de volver a las fuentes. A la vez, conocer los orígenes permite entender mejor el funcionamiento de las tecnologías actuales. Y este comprender se hace no solo leyendo sino también participando de alguna manera en el hacer, como sucedía hace más de un siglo. Es además, algo muy disfrutable. Creo que tiene que ver con eso, con el disfrutar y con el trabajo manual y con dejar un poco de lado la cámara último modelo, la sobre abundancia de imágenes digitales y la obsolescencia programada de productos tecnológicos que hace que en dos años ya presenten problemas de funcionamiento. Estos artefactos siguen funcionando como lo hacían en el 1800, provocando el mismo asombro o tal vez más. En ellos está presente el principio básico que los hace funcionar y no es necesario cargarles la batería ni actualizarlos.

Referencias bibliográficas

OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009.

Páginas web

http://wernernekes.de
https://maquinasdemirar.com/

Filmografía

Media Magica (Werner Nekes, 1995/96).
Los Hermanos Skladanowsky (Wim Wenders, 1995).

Los Tres Berretines (Enrique Susini, 1933).

Was geschah wirklich zwischen den Bildern? (Film before Film, Werner Nekes, 1985)

Tango (Luis Moglia Barth, 1933)

Para citar esta entrevista:

PETERLINI, Lesly. "Máquinas de mirar. Entrevista a Laura Contreras". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 185-203. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/121> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Lesly Peterlini** es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda por la misma universidad. Diploma de Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (FFyL, UBA). Integra el proyecto UBACyT (2016-2017): Modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el cine documental contemporáneo, dirigido por Malena Verardi. Participa además, del proyecto Fuentes del Cine Clásico (www.fuentescineclasico.com) y es miembro del comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Se desempeña profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes desde 2007. E-mail: lesliepeterlini@gmail.com

Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo

Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez

Pablo Alvira[*]

Eclipse solar (Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, 1938)

En mayo de 2017 se proyectó en Montevideo *Eclipse solar*, un cortometraje silente realizado en 1938 por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, que muestra los preparativos y la observación del eclipse solar de aquel año, en el Observatorio Astronómico del Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA) de Montevideo. El evento, realizado en la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República, puede considerarse un hito, ya que fue la primera digitalización en el marco del proyecto llamado Plan Nitratos, impulsado por la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual (MIPA), conformada por el Archivo General de la Universidad (AGU), la Universidad Católica (UCU), la Cinemateca Uruguaya, el ICAU (Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay) y el Archivo del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos).

La digitalización estuvo a cargo de un equipo integrado por Isabel Wschebor, Julio Cabrio, Mariel Balás y Lucía Secco (pertenecientes al Laboratorio de Preservación Audiovisual –LAPA- del AGU), junto con Ignacio “Nacho” Seimanas y Jaime Vázquez, quienes lograron montar un escáner a partir de unos equipos que estaban en desuso –prendados por el Banco República tras la quiebra de la empresa propietaria. Para hablar del Plan Nitratos, de la aventura de construir el escáner y de la situación del patrimonio fílmico uruguayo, entre otras cosas, el 6 de diciembre pasado entrevistamos a Isabel Wschebor (coordinadora del LAPA), Nacho Seimanas y Jaime Vázquez.

Pablo Alvira: ¿Cuál fue la génesis de este proceso? Entiendo que el LAPA ya tenía experiencia de digitalización de materiales audiovisuales.

Isabel Wschebor: Sí. En el 2007 el Rectorado de la Universidad de la República ubicó un archivo fílmico que estaba en un depósito del subsuelo de la Facultad de Derecho. Se dieron cuenta que había un montón de material allí, nos llamaron para ver qué se podía hacer y resultó ser el archivo de lo que había sido el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) y del Departamento de Medios Técnicos y Comunicación. En 1950 la Universidad crea un Instituto de Cinematografía muy volcado a la producción de cine científico y educativo, que después también tuvo una etapa de desarrollo de cine documental y de cine de propaganda institucional. Después del golpe militar de 1973, la dictadura interviene la Universidad y el Instituto. La Universidad había sido también un centro para las comunidades y realizadores que estaban empezando, en el período de crisis política de Uruguay. Digamos que la Universidad era un refugio. Los militares vienen buscando esas películas para requisarlas –el caso más conocido caso es el de Mario Handler–, pero también intervienen la institución y crean el Departamento de Medios Técnicos y Comunicación, con la idea de poder utilizar ese equipamiento. No había tantos lugares donde hubiera equipamiento para producir cine en el país, entonces la idea era que la Universidad pasara a trabajar operativamente para la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP).

Sede del Archivo General de la Universidad

En aquel momento ubicamos un viejo telecine que había utilizado la Universidad para pasar estas películas a formato de video. Estaban los VHS donde habían sido pasadas estas películas y ese telecine, que estaba acompañado de un proyector de 16 mm. Y ahí el equipo del LAPA logró reinstalar el telecine, que es un sistema de digitalización que lo que se hace es proyectar la película sobre una caja de espejos, y esa proyección, sin la deformación del cuadro –sí ajustado a un cuadro de televisión, porque es un equipo con tecnología que se utilizó mucho para transferencia de imagen en formato de TV– es embebida por un dispositivo de captura. Logramos ese telecine que nos permitía digitalizar las películas que estuvieran en 16 mm., que pudieran ser proyectadas a 24 fotogramas por segundo –o a 18– pero que tenían que ser rodadas rápidamente, por lo tanto tenía que estar relativamente bien el material de base, y como dispositivo de captura pusimos una cámara digital HD. Digitalizamos 104 películas en ese proceso. Y a la vez hicimos un inventario general de lo que había en el archivo, y cambio de guarda: en esa época de conformación del LAPA se crearon hasta cajas diseñadas por el Laboratorio.

A partir de allí se construyó esta alianza con Cinemateca, con el ICAU, con la Universidad Católica y con el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, para tratar de que el BROU (Banco República) cediera el escáner. En su momento, para ser sincera, la lucha obstinada era para por lo menos poder hacer transferencia en 35 mm., porque los que nos pasaba es que, por ejemplo, ni siquiera en 35 mm. estábamos pudiendo ver lo que había en las cajas. Después ellos (*señalando a Seimanas y a Vázquez*) lograron esto que es como un regalo del cielo.

PA: ¿De qué se trata el Plan Nitratos?

IW: Hace muchos años la Universidad entró en esta red, en este club de "personas traumadas porque no podemos ver el cine uruguayo" con lo del archivo del ICUR, pero somos muchos, que nos fuimos juntando: Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen, el ICAU, la Universidad Católica, que en 2014 formalizamos un acuerdo común, en el marco de unas Jornadas que organizaron el ICAU, Locaciones Montevideanas y la Asociación de Productores y Realizadores de Cine (ASOPROD), que se llamó Compromiso Audiovisual. Luego, una de las integrantes del LAPA, Mariel Balás, que también es integrante de ASOPROD, en la asamblea de la Asociación propuso que además de las líneas que ya estaban planteadas para discutir en Compromiso Audiovisual –que eran Producción, Distribución, etc., – se agregara otro eje: Patrimonio. Y entonces en el eje Patrimonio –que fue quizás el más chiquito de todo ese gran conglomerado de discusiones que se llamó Compromiso Audiovisual, pero siendo francos, es el que se ha mantenido con mayor firmeza–

nosotros generamos un programa dentro del que había distintas prioridades. La pregunta era: aunque no tengamos nada, si tuviéramos la posibilidad de digitalizar ¿qué es lo prioritario? En ese "por donde empiezo", se definieron cuatro ejes.

El primer eje o plan que se definió es el rescate de los nitratos de celulosa, que es el procedimiento de la primera etapa de la historia del cine. Para explicarlo brevemente: el procedimiento fotoquímico mediante el cual se hacía cine es un procedimiento que está muy cercano a la investigación de la fotografía. A fines del siglo XIX se detecta que se pueden conformar cintas de plásticos, en las cuales las fibras de celulosa se transparentan y se homogeneizan a través de combinación con gases como el ácido nítrico. Éste junto con la celulosa conforma un plástico, que tiene en la superficie una capa de gelatina que contiene partículas fotosensibles que reaccionan frente a la luz, generando al momento del revelado o del copiado una película de cine. Es un material que es muy inestable, las películas de nitrato de celulosa hacen combustión, por eso se incendiaban los cines en las primeras décadas del siglo XX y los depósitos de archivo. Esos nitratos de celulosa, como son las más viejitas, las que han tenido el ciclo de vida más largo, son un material que considerábamos imprescindible de rescatar.

Para el Plan Nitratos también tenemos el apoyo de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales), a través de Georgina Torello, que es especialista en cine silente.

Nosotros tenemos un acuerdo con el ICAU mediante el cual tenemos que digitalizar en torno a diez títulos, entre fines de este año y la primera mitad del 2018. En esos diez títulos hay un largometraje que ya está definido, que es *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929). Seguramente los otros nueve sean cortometrajes de registros muy significativos que se hicieron en la época, como por ejemplo traspasos de mando de presidentes, películas vinculadas con las políticas higienistas de los años 1920, películas asociadas al Centenario, películas que se encuentran en soporte nitrato de celulosa que están en alto riesgo de degradación y autocombustión y que este Plan lo que busca es por lo menos transferir sus contenidos.

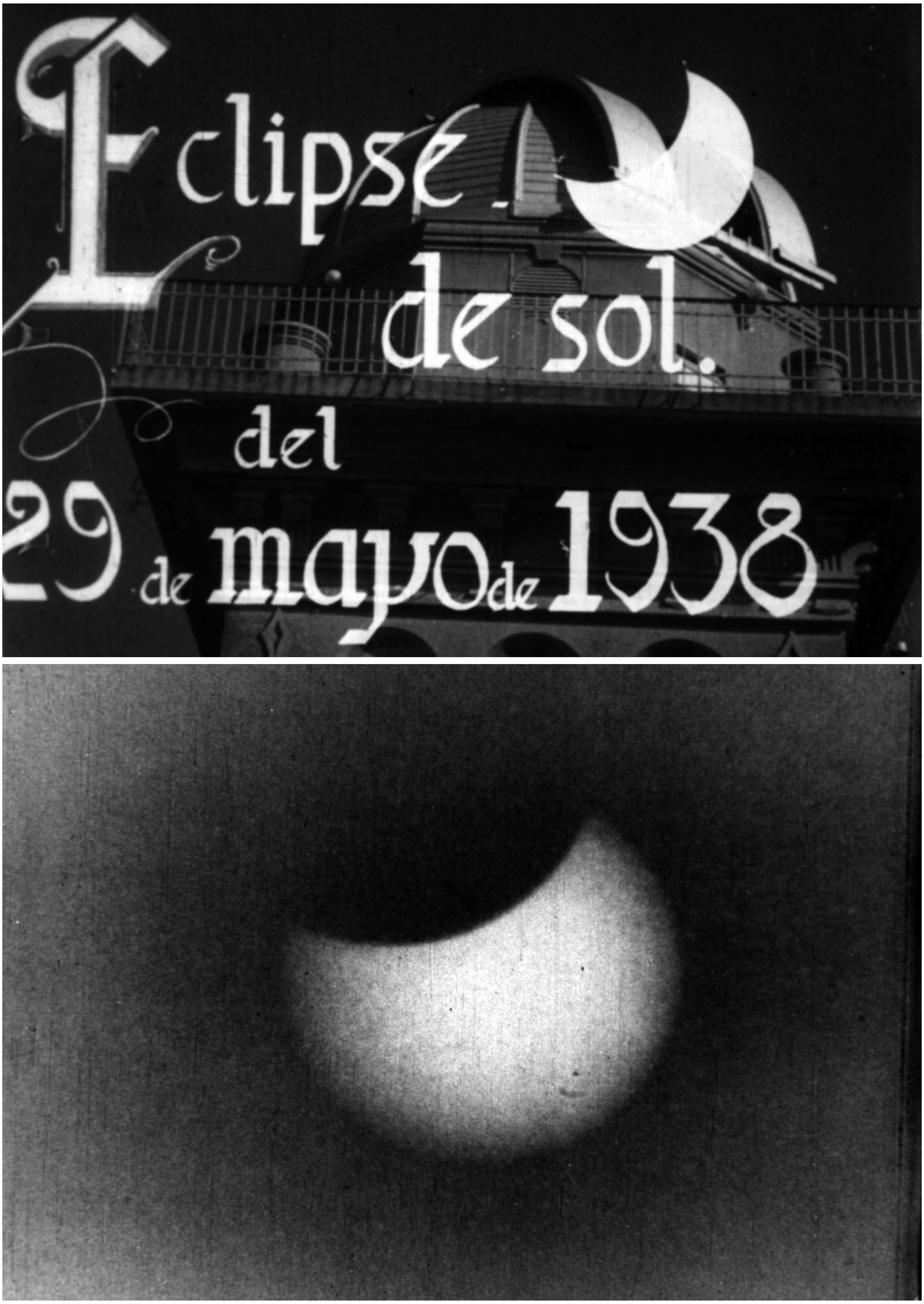
Sede del Archivo General de la Universidad.

El segundo plan que se definió es el Plan Magnéticos, porque estas cintas se desmagnetizan; el tercero era restaurar de manera profesional cuatro o cinco piezas que fueran claves de la historia del cine contemporáneo en Uruguay; y el cuarto plan, tener un colchón de previsibilidad en relación a las películas que se producen hoy en digital.

A partir de ahí se conformó la Mesa Interinstitucional, y cuando tuvimos los equipos dimos la luz verde para iniciar el Plan Nitratos. También como una forma de justificar apoyos de la Mesa para poder comprar piezas para los equipos y todo. El Plan Nitratos fue un poco el puntapié para decir "bueno, nosotros apoyamos al Laboratorio para que pueda comprar una computadora, una cámara, etc.", y el laboratorio tiene el compromiso de digitalizar.

PA: ¿El LAPA es el que se ocupa específicamente de ese trabajo?

IW: El punto focal del Plan Nitratos es la Universidad de la República, a través del Laboratorio, y coordinamos este trabajo con Cinemateca Uruguaya que es el archivo donde están radicadas todas estas películas. Dentro de lo que estaba pautado en el Compromiso Audiovisual estaba también la propuesta de crear un depósito único para la preservación del patrimonio fílmico, para poder trasladar los nitratos a un lugar que tuviera condiciones óptimas, y un compromiso del Estado para poder financiar la estabilización de los materiales y su conservación. Como lo mejor es enemigo de lo bueno, y en realidad eso escapa un poco a las manos de la Universidad, tanto Cinemateca como la Universidad estuvimos de acuerdo con empezar un plan que permita inspeccionar las películas, acondicionarlas mínimamente a nivel de analógico, hacerles un cambio de lata a las que no lo tienen hecho y digitalizar para salvaguardar los contenidos por cualquier eventualidad que pueda suceder. Esto que nosotros estamos haciendo no quiere decir, bajo ningún concepto, que renunciamos como Mesa Interinstitucional a que el Estado haga un depósito adecuado para la conservación del patrimonio fílmico. Digitalizar no sustituye ese objetivo de la Mesa.


Eclipse de sol.
del
29 de mayo de 1938

Eclipse solar (Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, 1938)

De la colección de unos 600 títulos que tiene Cinemateca Uruguaya, calculamos que hay cerca de 70 que son de producción nacional, que son los que estamos priorizando para el plan de digitalización. Hicimos la primera película, que fue *Eclipse solar*, un poco con la vocación de dialogar con el tipo de trabajo que había hecho la Universidad previamente en relación al cine científico. También para nosotros tenía un componente simbólico, asociado al hecho de que es una película que se hizo a media cuadra de donde nosotros estábamos investigando para crear un nuevo equipo, también asociado a tecnologías de óptica y de visualización de imágenes. Y a su vez porque Georgina Torello, la principal especialista de Uruguay sobre cine silente, siempre había señalado que había un registro de un eclipse que estaba perdido, entonces cuando vimos en el inventario que había un eclipse quisimos buscar la forma de digitalizarlo. Finalmente no era el eclipse que Georgina buscaba, pero nuestro trabajo busca dialogar con la investigación y con los campos de desarrollo del conocimiento en materia de historia del cine y atender también a esto: que no sean por un lado las políticas de preservación y por otro lado las políticas de investigación, sino que sean campos que se complementen entre sí, y que también se apoyen. Georgina Torello, por ejemplo, ha sido nuestra principal asesora en el Plan Nitratos. Buscamos romper esas barreras que muchas veces en el mundo están un poco compartimentadas. La idea del eclipse estaba asociada a eso: a dialogar con el trabajo de la universidad y a atender a decir también "ah mirá: algo que en la bibliografía aparece como perdido, podría llegar a ser…", y eso está siempre en nuestra vocación.

PA: ¿Qué tecnología hizo posible la digitalización? ¿Cómo se conformó el equipo para esta nueva etapa?

Nacho Seimanas: Yo estoy participando en el LAPA hace un año y medio. El LAPA tenía mucho *know how* en el tema de conservación, de archivología, de historia, lo que faltaba para pasar a la etapa de digitalización era un componente tecnológico, por eso entramos nosotros, para suplir esa necesidad. Fue a partir de que se consiguió unos equipamientos de una empresa que se fundió, que estaban prendados por el BROU y se consiguió que el BROU se lo diera en comodato al ICAU y, de allí, que pueda llegar al LAPA. Son equipos de muy buena calidad, pero que permitían digitalizar películas a una calidad que era estándar hace unos veinte años. Y aparte que no funcionaban, si hubieran funcionado lo único que permitían era digitalizar en formato de calidad estándar de televisión. Nos abocamos primero a hacer una evaluación del estado del equipamiento y qué se podía hacer con eso, hasta que decidimos utilizar las partes que servían y convertirlo en un escáner cuadro a cuadro, en principio en calidad 2K. Fue un año entero de trabajo, un poco de arqueología tecnológica…

IW: De pasión…

IS: Sí, y de paciencia, de inconsciencia y de atrevimiento. La cuestión es que logramos instalar una cámara de fotos, hacer correr la película, y cada vez que está el *frame* sobre la ventana, digitaliza un cuadro. Tenemos una secuencia de cuadros digitalizados en alta calidad, por eso pudimos reconstruir la película. Hasta ahora estamos llegando a una calidad 2K, el plan para el año próximo es poder llevar eso a 4K, y tener un sistema para que se pueda poner en producción. Lo que hemos hecho hasta ahora se puede considerar que son pruebas todavía: digitalizamos ya 40 minutos de película, pero todavía está en estado de prueba, lo tenemos que manejar nosotros, que vamos resolviendo problemas en el momento. Todavía no está para dárselo a un operador, decirle "tomá y digitalizá". Queremos llegar a eso el próximo año.

PA: ¿Qué software utilizaron?

IW: Son algunas piezas de software *open source*, con las que se va haciendo un tejido. Queremos hacer una interfaz de usuario, además un montón de cosas que están previstas.

Jaime Vázquez: Hay limitaciones, como por ejemplo la cámara. El tipo de cámara que estamos utilizando tiene una vida útil que no está pensada para sacar tantas fotos. Lo que nos fuimos dando cuenta con el tiempo es que si hay algo que no va cambiar es todo lo que tiene que ver con el traslado de la película. Eso es inmodificable y, por suerte el aparato que tenemos, hemos visto que es de lo mejor. Lo que se va a modificar es: cómo se captura, cómo se consigue la fuente de luz para capturar y el procesamiento digital. Por eso el sistema se montó de manera tal de que fuera modular: podés integrar una cámara en un momento, otra cámara en otro momento, lo mismo podés cambiar la luz. Después el software lo integra. Tiene complicaciones, pero no son insalvables.

IW: El equipo tecnológico que ellos armaron tiene una gran ventaja frente a otros escáneres que yo he visto en otras cinematecas o en otros laboratorios del mundo, que es que el escáner que pretende hacer todo industrialmente compensa los problemas. Si tiene distintos tamaños, tiene un software que compensa y saca "como chorizo". Así se van generando nuevos archivos digitales, y se pierde toda la riqueza que tiene por ejemplo entender por qué una película está súper rayada: bueno, porque fue un boom en la época y se mostró en todos lados y entonces se rayó con el proyector; o cuál es el valor de una película que son trozos: porque es el negativo, es lo que armó el cineasta. El que ellos tengan que enfrentarse a esos temas y que eso nos haga ir más lento, analizar con mayor detalle, o tener que recurrir a los cineastas: "y esto cuándo fue que lo hiciste, porqué, dónde estuvo guardado, porque está rayado, a quien se lo diste, como llegó hasta acá", es toda una parte que también para nosotros es fundamental en relación a lo que es el rescate del patrimonio fílmico.

El desafío va a ser formar a gente que también pueda tener la conciencia de cómo dominar esta tecnología para hacer preservación y transferencia. *Sauvegarde* le dicen los franceses: salvaguarda del patrimonio fílmico. Es distinto que si viene un técnico gringo, pasa dos semanas acá y les enseña cuál es el botón para poner *play*, cuál es el botón para poner *rec*... Tenemos que lograr hacer un esfuerzo por que más gente tenga la capacidad de dominar esta tecnología conscientemente. Somos la universidad, no somos un laboratorio privado, esto también forma parte de políticas de investigación, docencia y extensión.

El escáner del LAPA en funcionamiento

PA: ¿Cuáles son los proyectos para el futuro?

IW: Más allá de todo lo que se ha hecho, hay una nueva etapa que se inicia para el laboratorio. Ellos [I. Seimanas y J. Vázquez] hasta ahora han trabajado más en carácter de consultores o a través de proyectos externos, y el desafío para nosotros el año que viene es afianzar la posibilidad de que ellos se integren formalmente al equipo del Laboratorio. A su vez encarar el proceso de mudanza a la sede del AGU que, en el correr del año próximo y el 2019, va a implicar una obra grande en el local del AGU. La etapa 2016-2017 fue una etapa de experimentación, de creación de prototipos. Y ahora se configura una nueva etapa, a través de la mudanza, del afianzamiento del equipo y a su vez también de la presentación de distintos proyectos para trabajar sobre los prototipos que se hicieron pero también para poder ponerlos en producción.

Para poner un ejemplo: el primer plan con el que se empezó a trabajar fue con el Plan Nitratos. El segundo Plan está enmarcado en un proyecto que ganamos en la Comisión Sectorial de Extensión de UdelaR, que se llama "El cine y la lucha contra la impunidad". Se trata, por un lado, de hacer un trabajo de reacondicionamiento y preservación, y por otro, de digitalización en alta definición de películas que fueron producidas como denuncia política, en el contexto de la crisis de la democracia y la instauración de regímenes autoritarios en América Latina. Muchas de las películas producidas en ese período no quedaron adecuadamente conservadas en los archivos que son reconocidos como los archivos institucionales en Uruguay. La idea de este proyecto es poder rescatar esas películas, que están en muy diversos lugares, y hacer un plan de digitalización que a su vez nos permita generar distintos escenarios: por un lado de exhibición, y por otro, espacios educativos, como talleres en el EAC y en el MUME. También tenemos prevista una exhibición a nivel de extensión en el Espacio de Verdad y Justicia de la ciudad de Mercedes. Ya empezamos con algunos títulos: *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971) y *En la selva hay mucho por hacer* (W. Tournier, A. Echaniz y G. Peluffo, 1974). Es un proyecto que presentamos con la Unidad Académica Asociada que tenemos con la Facultad de Información y Comunicación (FIC), y tiene también el apoyo de otros, por ejemplo el de GEstA para todo lo que tiene que ver con esta pregunta: ¿Qué títulos? Es la gran pregunta que se despierta una vez que se terminó la primera fase de generar una infraestructura, el gran desafío para el Laboratorio en este momento. No podemos hacer lo que no se hizo en cincuenta años, entonces tenemos que empezar a elegir.

Después queremos impulsar un tercer Plan, que busca recuperar las películas del cine institucional. Tanto en archivos como el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, Cinemateca Uruguaya o la Universidad, como en archivos particulares, hay distintitas series de películas que se hicieron en el marco de iniciativas institucionales. Lo más conocido es lo que se produjo para la DINARP en dictadura, pero también están todas las películas que se produjeron en las décadas del 50 y del 60 para la Comisión de Turismo, que muchas veces son acertadamente interpretadas por la historia del cine como integradas a lo que podría haber sido el movimiento de cine experimental. En realidad constituyen iniciativas institucionales con una tradición asociada a las primeras películas de las políticas higienistas del Ministerio de Salud Pública. Hubo un estado en Uruguay que muy tempranamente creó servicios de producción cinematográfica como mecanismos de propaganda institucional. En el caso del ICUR hay muchos ejemplos, pero también en lo que respecta a los Ministerios: de Turismo, de Instrucción Pública, de Salud. Obviamente el gran proyecto de la creación de la DINARP en dictadura es lo que parte de la historiografía del cine en Uruguay considera como *el* primer proyecto de política pública en materia de producción cinematográfica, y creo que este proyecto de cine institucional mostraría que existe una diversidad de iniciativas en esta materia.

Estos son los tres planes. Con relación a la mudanza del LAPA, al fortalecimiento del equipo y del Laboratorio, lo que hicimos fue presentar distintos proyectos. Presentamos, por un lado, un proyecto a la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) que es para nuevas inversiones en actualización del equipamiento, y por otro lado presentamos otro proyecto a la ANII orientado a pensar políticas de diseño para el procesamiento masivo de los datos que se generan a partir de estas nuevas técnicas de digitalización. El LAPA es una institución chiquita, nada de esto es posible sin el apoyo que tenemos del AGU, y ser una sección de esa dependencia; gracias al apoyo de GEstA gracias al apoyo de la FIC, del ICAU, etc. Me gustaría que en la entrevista se exprese que nosotros no somos unos héroes, que "ah, hicimos tal cosa y otra..." No, esto es posible porque hay un conglomerado de grupos, instituciones y redes de personas que se interesan por rescatar el cine y nosotros lo que hacemos es tratar de responder a esa necesidad y a esa vocación, que es mucho más colectiva que el LAPA propiamente dicho.

PA: Para finalizar, ¿cuáles son las perspectivas para el patrimonio audiovisual en Uruguay?

IW: Yo creo que Uruguay necesita crear un depósito único para la preservación del patrimonio fílmico. Creo que el modelo que se planteó a nivel del compromiso audiovisual es bueno, porque es un modelo parecido al fideicomiso, donde las instituciones pueden depositar, el Estado financia la preservación y la gestión de los archivos propiamente dichos, quedando en manos de las instituciones, o sea que no hay riesgo de que le vayan a sacar los archivos ni a la Universidad ni a nadie. Es un tema de política de Estado, de política de preservación. Uruguay es un país chiquito, aunque guardáramos todo lo nacional e internacional cualquier galpón es un espacio físico suficiente como para poder guardar y salvaguardar esto. Es un patrimonio que si no lo guarda Uruguay no lo va a guardar nadie. O si lo guardan otros, no lo van a priorizar en sus planes para darle acceso. Ya hemos visto eso en otros países.

Depósito de Nitratos de Cinemateca Uruguaya.

Nosotros desde la Universidad estamos tratando de que exista una infraestructura que permita dar mejor accesibilidad a los investigadores. Pero también hay que seguir políticas de preservación del patrimonio audiovisual, porque son materiales muy inestables que nunca se sabe cuánto pueden durar. La creación de un depósito único es una bandera que no tiene que caer. Ahí si me doy un poco el derecho de criticar a la comunidad de investigadores, de la que formo parte también. Muchas veces estamos muy preocupados por acceder a la película que importa para nuestras investigaciones, y entonces digitalizarla. Pero qué pasa entonces con esos materiales que después vuelven a esos depósitos que no están en condiciones adecuadas. Que nos apoyen también, como para hacer una presión para que se tome conciencia sobre este tema y sobre la necesidad de crear un lugar para poder guardar y preservar los materiales.

Para citar esta entrevista:

ALVIRA, Pablo. "Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 204-219. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/137> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Pablo Alvira** es Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Se desempeña como Profesor Adjunto en el Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), e investiga actualmente los vínculos entre izquierdas y campo cultural en el Cono Sur y Brasil, centrándose en el cine de intervención política. Recientemente ha publicado "Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política" (*Historia y Espacio,* n. 46, Cali, 2016) y "Democracia, violencia y utopía en el cine de intervención política uruguayo, 1967-1974" (en: Villarroel, Mónica, coord. *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile: LOM, 2017). E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar.

Reseñas

Cine mudo latinoamericano
Inicios, nación, vanguardias y transición
Coordinadores
Aurelio de los Reyes García-Rojas
David M.J. Wood
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Sobre De los Reyes, Aurelio y David M. J. Wood (coords.) *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*

México D. F.: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, 268 pp., ISBN 978-607-02-7463-3

Juan Sebastián Ospina León[*]

La antología de Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood surge de las ponencias presentadas en el coloquio titulado "Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios" organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en abril del 2010. Como sus dos coordinadores mencionan en la introducción a la antología, por razones "puramente organizativas", Iberoamérica se convirtió en la práctica en Latinoamérica. La ausencia del componente ibero no debe verse, sin embargo, como una carencia para la presente antología aunque sí apunta a las barreras que de diversos modos desaceleran el crecimiento de nuestro campo: barreras logísticas, institucionales, pecuniarias y hasta disciplinarias. *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* es una importante contribución para salvar varias de esas barreras. La envergadura del proyecto –poner en diálogo el estudio de diversos films y diversas culturas fílmicas latinoamericanas– apunta a consolidar un corpus de estudio de ruptura. Y quizá más importante aún, fomenta el estudio futuro del cine silente en las diversas regiones de Latinoamérica, incluyendo el Caribe.

La introducción del volumen ofrece un estado del arte muy completo de las historias del cine de diversos países latinoamericanos. Se trata de una lectura historiográfica que invita a cuestionar el lugar de enunciación desde el cual se han estructurado la mayoría de dichas investigaciones: la nación. De los Reyes y Wood apuntan a la dicotomía nacional/transnacional que ha articulado recientes discusiones sobre nuestro campo. Con base en esta polémica, pero sin darle una resolución definitiva al debate, invitan a una consideración expandida de todos los componentes que constituyen el estudio del cine silente: la producción, la distribución, la exhibición y el consumo. A los que cabría agregar, como bien hacen todos los artículos de la antología, el archivo. (Al final de esta reseña agrego algunos datos de interés para quien le interese explorar archivos digitales)

Cine mudo latinoamericano se divide en cuatro secciones principales: 1) Inicios del cine y visualidad, 2) Narraciones de la nación, 3) Literatura, modernidad y vanguardias, y 4) Hacia el cine sonoro. Aunque estas divisiones den la impresión de que sólo la segunda se ocupará de la nación, los ensayos que constituyen todas las secciones se articulan a partir de un marco nacional; con la excepción de las contribuciones de Paulo Antonio Paranaguá –un estado del arte de la historiografía del cine latinoamericano y de los diversos esfuerzos de preservación por parte de distintos archivos– y la de Paul A. Schroeder-Rodríguez –que propone una vanguardia cinematográfica en la producción de México y Brasil a finales de los años 20, que rompería con lo que él ha denominado una "estética criolla" propia del cine de los años 10[1]–. Como de los Reyes y Wood muy bien explican en su introducción, el marco nacional de todas las contribuciones no debe considerarse como un rezago chauvinista en nuestra disciplina. Al contrario, responde a un "afán por comprender las especificidades" de diversa índole que informan los films y las culturas fílmicas del continente.

Es así como, siguiendo una línea medianamente cronológica, en la primera sección John Fullerton articula construcciones del espacio y las experiencias de los espectadores, al estudiar la fotografía paisajística del México de finales del XIX y las primeras actualidades cinematográficas de la Ciudad de México. En ese mismo apartado, Violeta Núñez Gorriti estudia las primeras vistas producidas en el Perú y resalta los vacíos historiográficos por llenar con respecto a las primeras producciones del cine peruano.

---

[1] Veáse SCHROEDER-RODRÍGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-58.

Las narraciones de la nación que conforman la segunda sección se enfocan fuertemente en México y se completan con dos contribuciones sobre Cuba y Argentina. De norte a sur, Ángel Miquel se ocupa de las vistas de la Revolución mexicana; David Wood, de las compilaciones de las anteriores en los largometrajes históricos de Salvador Toscano durante la era posrevolucionaria y Aurelio de los Reyes, en un ensayo a su vez compilatorio, se ocupa de las diversas modalidades que adoptó el cine documental después de la Revolución. Emmanuel Vincenot enfoca su análisis en un documental conmemorativo del general cubano Antonio Maceo. Por último, Lucio Mafud resalta la estrecha relación entre el nacimiento del cine de ficción y los preparativos de los festejos del Centenario en la Argentina, como modo para competir en el mercado interno con el cine extranjero. Como se podrá notar la colección favorece aquel cine que, como diría Mary Ann Doane, sugiere una "débil frontera ontológica" entre registro y representación,[2] además del cine documental, por encima del de ficción.

La sección tercera aborda la relación del medio cinematográfico con otros medios durante el período de las vanguardias históricas. Allí se inserta el artículo de Schroeder Rodríguez centrado en la experimentación formal y temática en México y Brasil ya mencionado. Son, asimismo, de interés los lazos que traza en su artículo Maria Chiaria D'Argenio entre cine y literatura, específicamente analizando la ensayística y poesía de los peruanos César Vallejo y Maria Wiesse. Es de resaltar que D'Argenio también apunta a la circulación mundial de la imagen en movimiento y su reflexión en tanto medio global, en la medida en que los dos escritores peruanos produjeron sus textos desde Lima y París –y éstos circularon entre ambas ciudades–. Miriam V. Garate también se preocupa por la circulación de discursos a través del cine y de las letras. Esta vez el movimiento atraviesa conceptos fuertemente territorializados: aquella ubicua dupla de la civilización y la barbarie que desde el *Facundo* (1845) de Sarmiento, hasta las décadas que nos competen, articula lo que Garate denomina el "primer nacionalismo" argentino.

---

[2] DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard UP, 2002, pp. 155. La traducción es mía.

La última sección nos ubica en la década de los años 30, cuando la tecnología de sonido sincronizado amenaza con socavar los nichos que las producciones latinoamericanas habían podido asegurar en mercados locales durante los años 20. Con base en fuentes de archivo, Eduardo de la Vega Alfaro hace un recuento de la presencia de diversas tecnologías sonoras y las ansiedades que produjeron en México durante los años 20, para luego enfocar su estudio en una producción mexicana sonora de comienzos de los 30. De manera similar, Alfonso Gumucio Dagron culmina la antología con un título muy sugestivo, "Cine mudo y cine silenciado" que, a mi parecer, invita a reflexionar críticamente sobre los centros y periferias que nuestra disciplina produce o reproduce. Con una combinación de trabajo de archivo y entrevistas, el autor hace un recuento del periplo del cine silente en Bolivia que, en su lectura, se traduce en una lucha frente a una élite criolla y su discurso hegemónico. Su ensayo enfatiza la figura de José María Velasco Maidana y el fugaz éxito de su film *Wara Wara* (1930), que no pudo competir con el sonoro cuando buscó mercados allende las fronteras nacionales.

El marco nacional que estructura *Cine mudo latinoamericano* invita a notar ausencias geográficas, a pesar de quedar puesto en entredicho en el marco general de la antología. Es muy afortunado que el volumen contemple, con el ejemplo cubano, al Caribe pero también habría sido de interés incorporar trabajos sobre Chile, Colombia, Brasil, o Venezuela, para nombrar los casos más evidentes (y cuyas respectivas historias del cine de los Reyes y Wood sí mencionan en su introducción). Por otra parte, si consideramos el cine como un conjunto de prácticas –de distribución, exhibición, producción y consumo–, hay cabida para indagar más sobre las dos primeras. Estoy pensando en los modos de apropiación implícitos en la distribución y exhibición de films extranjeros en mercados locales, que por ejemplo De los Reyes tanto ha estudiado en los tres volúmenes de su obra *Cine y Sociedad en México*.[3] O en los interesantes estudios sobre el espacio mismo de proyección, que algunos colegas están explorando en Brasil.[4] Sin embargo, las naciones ausentes en la antología de de los Reyes y Wood de ninguna manera deben ser vistas como una carencia. Son, al contrario, una invitación para la futura expansión del estudio del cine silente y de la cultura fílmica del período, mediante estudios de análisis formal, teóricos, comparativos, micro historias y el archivo.

---

[3] DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1920. Vol. 1. Vivir de sueños*. México: UNAM /Cineteca Nacional, 1981; *Cine y sociedad en México, 1920-1924. Vol. 2. Bajo el cielo de México*. México: UNAM, 1993 y *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vol. 3. Sucedió en Jalisco o los cristeros*. México: UNAM, 2014. Otro ejemplo muy sugestivo, no latinoamericano, consiste en un estudio sobre las "películas

Hoy nos encontramos en un contexto idóneo para realizar dicha empresa. La digitalización de fuentes primarias a lo largo y ancho de las Américas y Europa ofrece una oportunidad única para contribuir a nuestro campo en expansión. Son particularmente de interés las fuentes de acceso abierto. Algunas de éstas las he utilizado en mi propio trabajo investigativo; otras, tan sólo estoy pasando la voz. Para algunos lectores serán conocidas las plataformas digitales de la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) y su equivalente de la Biblioteca Nacional de España. Ambas poseen una colección enorme de publicaciones periódicas latinoamericanas de diversos períodos, incluido el que nos atañe. Algunas publicaciones en la HNDM, empero, sólo son accesibles desde los computadores de la Hemeroteca Nacional, en el campus de la UNAM. La Global Cinema Collection de la Media History Digital Library contiene todos los años excepto uno de *Cine-Mundial* (1916-1946), la versión en español de *The Moving Picture World*, y algunos ejemplares de *Mensajero Paramount* (1927-1938). Otro archivo de interés, pero sólo accesible mediante algunas instituciones educativas, es el Latin American Newspapers series 1 y 2 de Readex, constituido de periódicos desde comienzos del XIX hasta 1922. Otra gran cantidad de archivos digitales sobre Latinoamérica incluyendo el Caribe se pueden encontrar en la página

---

basura" en Irán escrito por ASKARI, Kaveh. "An Afterlife for Junk Prints: Serials and Other Classics in Late-1920s Tehran". En: Bean, Jennifer M., Anupama Kapse y Laura Horak (ed.). *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington/Indianapolis, IN: Indiana University Press, 2014.

[4] Por ejemplo, las presentaciones de Luciana Corrêa de Araújo, "Stage and screen attractions at Teatro Santa Helena in São Paulo", y de Rafael Luna de Freire, "Film Projection and Film Projectors: Notes for a History of Film Exhibition in Brazil during the Silent Era," en el panel que organicé para SCMS 2016 "Modernization and the Politics of Space in South American Silent Film and Film Culture". Véase también ALFARO SALAZAR, Francisco H. y Alejandro Ochoa Vega. "Las salas cinematográficas de antaño: un patrimonio americano por rescatar". En: *El patrimonio de los siglos XX y XXII*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 271-288.

de SALALM (Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials), organizados por país y temáticamente.[5]

Los archivos digitales mencionados arriba son todos accesibles, con diferencias de grado, desde Latinoamérica y otros lugares del mundo. Siguiendo la iniciativa de de los Reyes y Wood, este es un momento idóneo para seguir indagando y explorando el cine silente de nuestras regiones y su vínculo con las condiciones de producción, distribución, exhibición y consumo –entre nuestras regiones y con relación a los cines de regiones allende Latinoamérica–[6]. Igualmente, el uso del archivo, facilitado por el acceso remoto, ofrece un balance adecuado para el análisis del pre-cine y el cine silente. A pesar del interés creciente, y sin duda bienvenido, por el uso de diversas teorías, provenientes de aquel meta-discurso denominado en el mundo anglosajón simplemente como "theory" –o su versión más bombástica "Grand Theory"–, el acceso al archivo garantiza un sustrato histórico para nuestra disciplina. Impide la lectura anacrónica y le hala las riendas a las generalizaciones. Esto no quiere decir que el archivo deba ser el eje dominante del análisis, que el artículo o libro se convierta meramente en un registro de párrafos tomados de revistas, periódicos, e ilustraciones. Tampoco debemos caer en el *mal d'archive* que pregona Derrida:[7] diseccionamos el archivo, lo dividimos y rearticulamos, lo recatalogamos y, en el caso del archivo digital, nos entregamos a la utilidad –la ansiedad– de dejar de lado la hoja de papel, constantemente difiriendo la escritura argumentativa. Al contrario, los diversos archivos digitales que están ahora a nuestro alcance, la digitalización de films de diferentes regiones del continente (algunas accesibles vía streaming), y las publicaciones *open access* –esta revista siendo el paradigma– nos ofrecen las herramientas para expandir el diálogo, llenar vacíos históricos, y colocar nuestro campo en el centro de las humanidades y ciencias sociales. Para los que nos vemos físicamente limitados para acceder a materiales de otras regiones del continente, los archivos digitales son el medio por el cual podremos seguir indagando, de manera comparativa, el cine mudo latinoamericano desde sus inicios a la transición. Y así, seguir contribuyendo a la excelente investigación que la antología de de los Reyes y Wood ejemplifica.

---

[5] Le agradezco a Rielle Navitski la referencia.

[6] En este sentido me alineo con la postura de Aaron Gerow, cuyo estudio sobre el cine silente japonés en palabras del autor "se niega a tomar las fronteras por sentado, mas considera cómo éstas son definidas y redefinidas en coyunturas cruciales a través de las palabras y los sentidos que se les atribuyen". GEROW, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925.* Berkeley: University of California Press, 2010, p 21, mi traducción.

[7] Para lo que es, en mi opinión, una versión condensada de su *Mal d'archive: une impression freudienne* (1995) veáse "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics,* vol. 25, n. 2, 1995, pp. 9-63.

Referencias bibliográficas:

ALFARO SALAZAR, Francisco H. y Alejandro Ochoa Vega. "Las salas cinematográficas de antaño: un patrimonio americano por rescatar". En: *El patrimonio de los siglos XX y XXII*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 271-288.

ASKARI, Kaveh. "An Afterlife for Junk Prints: Serials and Other Classics in Late-1920s Tehran". En: M. Bean, Jennifer Anupama Kapse y Laura Horak (eds.). *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 2014.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1920. Vol. 1. Vivir de sueños.* México: UNAM /Cineteca Nacional, 1981.

_______. *Cine y sociedad en México, 1920-1924. Vol. 2, Bajo el cielo de México*. México: UNAM, 1993.

_______. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vol 3. Sucedió en Jalisco o los cristeros.* México: UNAM, 2014.

DE LOS REYES, Aurelio y David M. J. Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición.* México D. F.: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015

DOANE, Mary Ann *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive.* Cambridge: Harvard UP, 2002

DERRIDA, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics,* vol. 25, n. 2, 1995, pp. 9-63.

GEROW, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and*

Spectatorship, 1895–1925. Berkeley: University of California Press, 2010.

SCHROEDER-RODRÍGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review,* vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-58.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2017
Fecha de aceptación: 27 de julio de 2017

Para citar esta reseña:

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "Sobre De los Reyes, Aurelio y David M. J. Wood (coords.) *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 220-227. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/109> [Acceso dd.mm.aaaa].

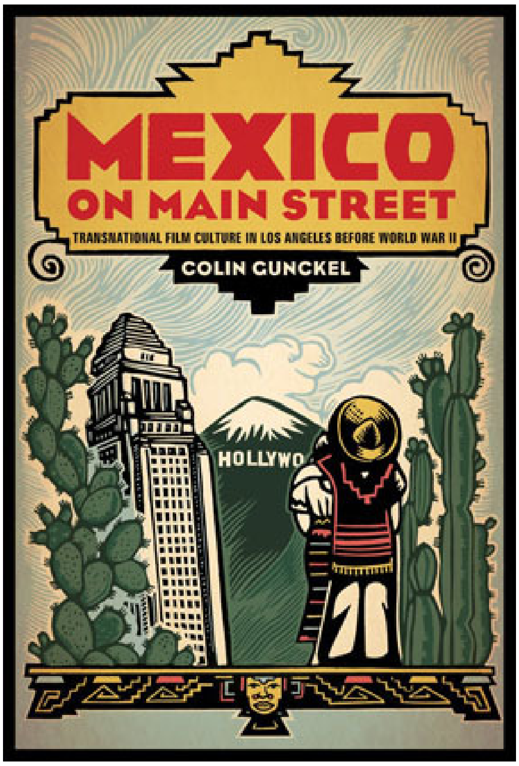
---

[*] **Juan Sebastián Ospina León** es Profesor Asistente de la Universidad Católica de América en Washington, DC, EEUU. Su trabajo investigativo se enfoca en las relaciones entre melodrama y modernidad durante el período silente en Latinoamérica. E-mail: ospinaleon@cua.edu

About Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*

New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2015, 264 pp., ISBN 978-0813570754

Nicolas Poppe*


MEXICO
ON MAIN STREET
TRANSNATIONAL FILM CULTURE IN LOS ANGELES BEFORE WORLD WAR II
COLIN GUNCKEL
HOLLYWO

Recently, a wave of new scholarship has been published in Latin American film studies that challenges our understandings of local film cultures through historical approaches. Along with works in a similar vein—Laura Isabel Serna's *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*[1] and Rielle Navitski's *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*[2] are two terrific examples—Colin Gunckel's generative *Mexico on Main Street* teases out ways in which a local film culture was enmeshed within broader cultural, economic, and social structures. Uncovering a lost history whose spaces and places were erased in post-World War II Los Angeles through ostensible urban redevelopment, Gunckel also recovers an important site of Spanish-language film culture in the silent and early sound periods. *Mexico on Main Street*[3] is, quite simply, an excellent book, one that has already started to inspire additional research.

A strength of Gunckel's research, broadly speaking, is his ability to associate detailed, historical research with the near past and the present. While the majority of what follows is dedicated to giving an overview of *Mexico on Main Street*—it is slightly more detailed than a traditional review so as to make the book's contributions more accessible to readers in places where the text is not readily available—its chapters are followed by generative codas that extend their arguments beyond World War II. Delving briefly and fascinatingly into topics like the exhibit *Calle Principal: Main Street Los Angeles, 1920s*, the ethnographic works of Mexican anthropologist Manuel Gamio, and the demolition of the California Theater, these codas remind us that what Gunckel explores in his work endures, that meaning lingers into different historical contexts.

---

[1] SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014

[2] NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2017.

[3] GUNCKEL, Colin. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II.* Londres: Rutgers University Press, 2015.

In the book's first chapter, "Constructing Mexican Los Angeles: Competing Visions of an Immigrant Population," Gunckel not only details transformations in the city's physical geography caused by explosive demographic and economic growth, but also the new ways in which its cultural geography was conceptualized by its Mexican community. A physical site, located on Main Street nearly the Plaza (which, coincidentally, was the location of the original Spanish settlement), became the locus for Mexican commerce, culture, and criticism. After an excellent section that examines the ever-changing dynamics of urban space, focusing on both the built environment (depicted wonderfully in one of Daniel González's excellent maps and several useful images) and discriminatory discourse of Anglo "reformists," Gunckel brings the reader from the street into the cinema from the street. Drawing from Ramírez-Berg, among other critics, Gunckel shows the reader prejudicial discursive formations and representational conventions in the 1910s that, regrettably, are still projected onto our many screens today. In one of the most compelling sections of the book, Gunckel examines how the Mexican community reacted to these "reformists" through its own reformational discourse, one that legitimized Main Street as respectable (while making invisible undesirable people and places). He argues, "At any rate, Mexican workers radicalized as nonwhite in Los Angeles were simultaneously positioned as problematic by two competing constructions of Mexicanness, two distinct yet overlapping conceptions of race. Although the Mexican press of the city protested stereotypes and re-presented its constituency in the process, its discourse at times intersected uncomfortably with mainstream discourse, despite being motived by a set of investments”.[4] To get at the complex identitary discourse emerging from important institutions in Los Angeles’ Mexican community at the time, the chapter concludes with the exploration of representations of *mexicanidad* in the daily *El Heraldo de México*.

The section chapter, “Spectacles of High Morality and Culture: Theatrical Culture and Constructions of the Mexican Community in the 1920s,” centers on the importance of another physical and representational space: the theater. Like other places on the margins of media industries, Mexican Los Angeles enjoyed the theater as a stage for entertainment, which, due to economic development, became accessible to increasingly large audiences. Provoking deeper thought into the complex relationships between media industries, Gunckel argues that the theater effectively substituted national cinema that had yet to become viable in Mexico and, perhaps, was impossible in the *México de afuera*, the expatriate community. He states, “The inability of Mexicans (in Los Angeles and beyond) to create a stable transnational cinema that would provide an alternative to Hollywood actually fueled the brief renaissance of theatrical culture”.[5] In many ways, this is analogous to exhibition practices and media cultures seen in the period in other parts of the world such as Latin America. Becoming central to the cultural formation of a transnational Mexican community, the theater ambivalently engaged popular culture, especially Hollywood films. This *mexicanidad* exhibited in theaters like Teatro Novel and in vaudevillian performances like those of the *pelado* negotiated a cultural, economic, and identitary in-betweenness and, thus, created a new audience. Consuming mainstream and marginal media and popular culture, as Gunckel shows, this audience came together and fell apart during the course of the 1920s, usually due to fissures caused by class.

Shifting from the cultural geography of a Mexican Los Angeles, whose discourses and representations positioned the emergent community as unique, the third chapter

---

[4] *Ibid.*, p. 37.

[5] *Ibid.*, p. 84.

"The Audible and the Invisible: The Transition to Sound and the De-Mexicanization of Hollywood" explores the anxieties arising from cinema's transition to sound. Not only causing individuals like journalists to consider the (potential and perceived) deleterious effects of English-speaking Hollywood on its community, whose use of Spanish was understood as a fundamental bond tying them together, it also forced them to confront their Mexican identity *vis-à-vis* a homogenized understanding of Hispanic or Latin American audiences. Much like local reactions in places like Buenos Aires and Mexico City, Los Angeles' Mexican film culture was initially displaced by English-language movies or Spanish-language films produced by Hollywood studios. Two strategies emerged: multilinguals or Foreign Language Versions (movies produced in multiple languages using similar scripts, actors, sets, wardrobes, etc.) and original features. In both cases, so as to appeal to the broadest audience possible (and exploit available labor), these films were a kind of cultural hodgepodge. In what is arguably the best analysis of the representational leveling of identity to a transnational and non-specific *latinidad*, Gunckel examines the local Los Angeles' Mexican community's rejection of these films. Much like Lisa Jarvinen's *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow,*[6] Gunckel builds on Robert Dickson's foundational work, especially *Cita en Hollywood,*[7] cowritten with Juan B. Heinink. In this fascinating chapter, Gunckel localizes local reactions to films starring such important figures as José Mojica, Catalina Bárcena, and Carlos Gardel.

As local audiences rejected the *films hispanos* produced by Hollywood studios, sound film industries in Mexico and, later, Argentina began to emerge. Relying on differentiation often tied to cultural nationalism and, as an extension, representational authenticity, these cinemas would eventually become projected onto the screens of Spanish-language movie theaters in Los Angeles. In "Fashionable *Charros* and *Chinas Poblanas*: Mexican Cinema and the Dilemma of the *Comedia*

---

[6] JARVINEN, Lisa. *The rise of Spanish language filmmaking. Out from Hollywood's shadow, 1929-1939*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012.

[7] HEININK, Juan y Robert Dickson. *Cita en Hollywood: Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Mensajero, 1990.

Ranchera," the fourth chapter, Gunckel examines the transnational (and intermedial) horizons of early Mexican sound film, especially that of the *comedia ranchera* and Fernando de Fuentes' 1936 international blockbuster, *Allá en el Rancho Grande*. Gunckel proposes that "while the steadfastly national influences on the genre have been widely recognized and recognized by scholars, the less frequently documented transnational origins of this genre were nonetheless central to its conception and reception. If the comedia ranchera relied on a complex web of intermedial and transnational convergences that included yet extended beyond the cinematic text, it is only by considering these factors that we may understand its historical significance". [8] In exploring the terms and the stakes of this transnational *mexicanidad*, which he argues was made possible through the genre's intermedial flexibility, Gunckel uncovers a film culture that is largely forgotten in film historiography (for a multitude of reasons ranging from cultural prejudice to linguistic access to lost films).

"Now We Have Mexican Cinema? Navigating Transnational Mexicanidad in a Moment of Crisis" is the book's final chapter. Partially precipitated by a crisis in the Mexican film industry after the success of *Allá en el Rancho Grande*, as well as greater access to Argentine films via more professional distribution, Mexican film culture in Los Angeles confronted its increasingly problematized nationalist orientation. In the introduction to the chapter, Gunckel states that, "this period marks the initial decline of the cultural nationalism that had governed critical discourse and Mexican cinema culture in Los Angeles since the 1910s. Furthermore, it acknowledged a degree of fragmentation, fluidity, and heterogeneity obscured by earlier constructions of the Mexican population".[9] A localized experience of a broader condition, this fragmentation is an aftereffect of cinema's transition to sound. With the establishment of national film industries like those of Mexico and Argentina, not to mention better distribution networks, local filmgoers confronted new perspectives through their consumption of transnational media. Watching the rerelease of *Allá en el Rancho Grande* is, as Gunckel shows, quite different in 1938, as it is paired in Frank Fouce's California Theater with Luis Moglia Barth's 1937 *Melgarejo*, which starred the comic Florencio Parravicini. It is little surprising that the consumption of a wider variety of films led to the renegotiation of identity. Similar to other important centers of Latin American film culture, I would argue, Gunckel convincingly demonstrates (largely through the case study of Tito Guízar, a star whose career was always intermedial and transnational) that what resulted was a more heterogeneous and transnational conceptualization of *mexicanidad*. Ultimately, the decline of the discourse of *México de afuera* led into the beginnings of World War II, which saw the emergence of the so-called *Época de Oro* of Mexican cinema (supported, as a matter of geopolitical policy, by the US' Office of the Coordinator of Inter-American Affairs or OCIAA).

---

[8] GUNCKEL, *op. cit.*, p. 139.

[9] *Ibid.*, p. 160.

Mexico on Main Street is an engaging and thought provoking text that makes major contributions to overlapping areas of film studies. Its flaws (e.g., description of the Chilean actor, director, and performer José Bohr as Argentine, which is understandable given his transnational upbringing, connections to tango culture, and nickname "El Che Bohr") are few and generally outside of the scope of the work (e.g., a greater exploration of the connections between the Ignacio Lozano owned dailies *La Opinión* in Los Angeles and *La Prensa* in San Antonio reveals close connections in their film criticism). Through recovering practices of Mexican film culture in Los Angeles from the 1910s to the 1940s, which were inextricably tied to broader social and cultural configurations, Gunckel's important book helps to reclaim an important site of Mexican and Mexican-American cultural heritage in the United States.

References

GUNCKEL, Colin. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. Londres: Rutgers University Press, 2015.

JARVINEN, Lisa. *The rise of Spanish language filmmaking. Out from Hollywood's shadow, 1929-1939*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

HEININK, Juan & Robert Dickson. *Cita en Hollywood: Antología de las películas* *norteamericanas habladas en castellano.* Bilbao: Mensajero, 1990.

NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil.* Durham: Duke University Press, 2017.

SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age.* Durham: Duke University Press, 2014

Date of reception: 8th June 2017
Date of acceptance: 28th August 2017

How to cite this review:

POPPE, Nicolás. "About Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 228-234. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/113> [Acceso dd.mm.aaaa].

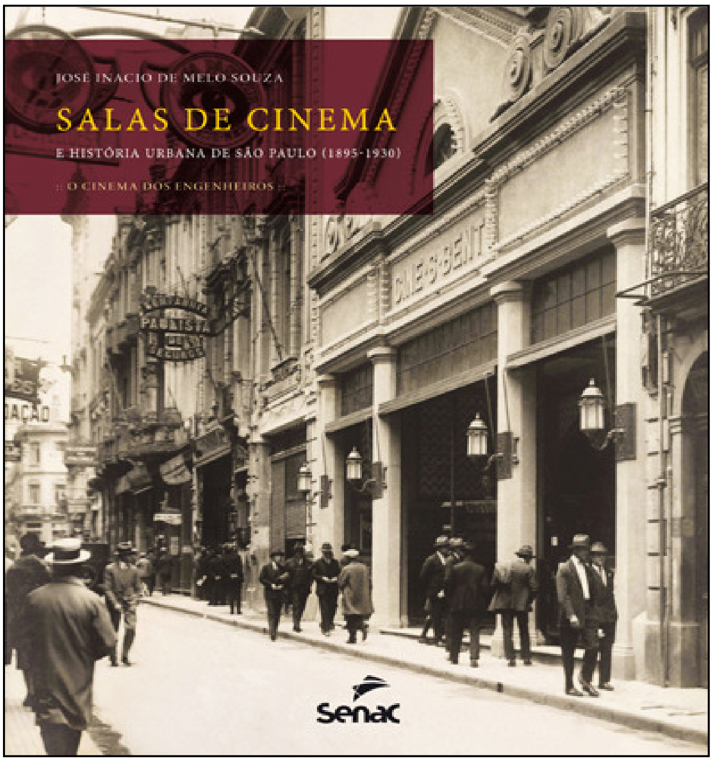
---

[*] **Nicolas Poppe** is Assistant Professor of Spanish at Middlebury College. He is the editor of the book *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896–1960* (Indiana University Press, 2017) with Rielle Navitski and a special issue on Latin American cinema of *[in]Transition,* the first peer-reviewed journal of videographic criticism, with Michael Talbott. His work on Latin American cinema and cultural studies has appeared in several edited volumes, as well as peer-reviewed journals. Email: npoppe@middlebury.edu.

Sobre Souza, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros*

São Paulo: Senac São Paulo, 2016, 398 pp., ISBN: 978-85-396-0446-3

Talitha Ferraz [*]


JOSÉ INÁCIO DE MELO SOUZA
SALAS DE CINEMA
E HISTÓRIA URBANA DE SÃO PAULO (1895-1930)
:: O CINEMA DOS ENGENHEIROS ::
Senac

A exibição de imagens em movimento e as experiências de espectatorialidade, historicamente, sempre tatearam os espaços urbanos para com eles se agenciarem de forma provisória ou sedentária, ora se alternando de sítio em sítio, ora se enraizando com força em ruas e praças, promovendo tessituras de laços de sociabilidade e engajando afetos e memórias. A obra de fôlego *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros*, do pesquisador José Inácio de Melo Souza, não recusa a evidente engrenagem e a indissociabilidade essencial entre cinema e cidade. Em densos nove capítulos –somados a um primoroso portfólio com detalhes de vida e morte de salas de cinema, num recorte temporal que vai de 1892 a 1930– o livro, publicado em 2016, monta um rico quebra-cabeça de diversos dados ligados às histórias dos primeiros equipamentos urbanos de lazer cinematográfico paulistas.

As 398 páginas –caprichosamente ilustradas com fotos, imagens de documentos e reproduções de plantas baixas de algumas casas exibidoras– costuram os elos de uma intrínseca relação entre a introdução desses locais no contexto moderno da cidade de São Paulo, a expansão do mercado de diversões e as aventuras dos empresários de entretenimentos populares, o aparecimento e a exploração comercial de tecnologias de projeção de imagem e som e, mais notadamente, a série de instrumentos e medidas de regulação, controle e ordenação do solo urbano e edificações citadinas voltadas para usos coletivos à época determinada pelos âmbitos municipal e estatal.

É mister salientar que José Inácio de Melo Souza, já no texto de introdução, situa a sua obra na esteira de estudos que a partir dos anos 1960 e 1970 passaram a não mais elipsar aspectos da exibição cinematográfica, tirando este grande objeto de pesquisa (seus personagens, eventos, situações, estratégias etc.) de uma mera posição acessória frente aos cânones da análise fílmica e aos tradicionais exames historiográficos, levantamentos e compêndios sobre estéticas e narrativas cinematográficas. Isso quer dizer que o livro de Souza se coloca entre as mais indispensáveis publicações que se debruçam sobre as genealogias, histórias e revisões acerca das atividades exibidoras e suas inserções no vasto universo do cinema brasileiro e em contextos urbanos, socioculturais e mercadológicos. Ao lado de pesquisas brasileiras, de fôlegos variados, já realizadas nesse sentido,[1] o volume de José Inácio de Melo Souza se junta a uma tendência muito profícua de notáveis debates acerca da supracitada relação entre equipamentos, salas de cinema e cidades e, mais especificamente, às mais atuais pautas e preocupações em relação à memória dos cinemas de rua e de práticas de ida ao cinema.

Com base em uma pesquisa que muito se valeu, conforme ressalta o próprio autor, da maior atenção dada atualmente à preservação de arquivos e acervos, o livro inicia-se através de uma jornada mnemônica que refaz o trajeto de um cronista, em 1907, "(...) em busca das emoções excitantes causadas pela originalidade da imagem em movimento (...)".[2] Flaneando de cinema em cinema, o Capítulo 1 remonta à fase de introdução do lazer mais característico do *smartismo*[3] cosmopolita de início de século XX: a atividade de ida ao cinema, a experimentação das vistas móveis, o tornar-se espectador cinematográfico.

---

[1] BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *Os cinemas da Bahia - 1897-1918*. Salvador: UDUFBA/EDUNEB, 2007; FERRAZ, Talitha. *A Segunda Cinelândia Carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2012; FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nichteroy: história das salas de cinema* de Niterói. Niterói: Niterói Livros/ Rio de Janeiro: INEPAC, 2012; GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996; SARAIVA, Kate. *Os cinemas do Recife*. Recife: Funcultura. 2013; SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: PW, 1990; VIEIRA, João Luiz e Margareth Campos da Silva Pereira. *Espaços do sonho*: *arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982, etc.

[2] SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros.* São Paulo: Senac São Paulo, 2016, p. 24.

Souza relata que a primeira projeção de imagens em movimento em São Paulo foi uma tentativa frustrada, já que problemas técnicos a impossibilitaram de acontecer. A sessão organizada por Antônio Salles Barretto na Confeitaria Pauliceia, localizada à rua 15 de Novembro, precisou ser adiada do dia 22 de abril de 1895 para três dias depois. Assim, na programação de 25 de abril –conforme apontam dados coletados pelo autor em pesquisas nos sites da Cinemateca Brasileira e do Arquivo Histórico de São Paulo–, apresentações de kinetoscópio foram promovidas no salão da confeitaria por um homem denominado Professor Kij. No entanto, essa foi uma atração que não se configurou propriamente como uma exibição cinematográfica, dado o caráter individualizado de espectação através do aparelho em questão. Uma projeção efetivada por meio de um cinematógrafo, ou seja, que possibilitasse uma espectação coletiva de imagens em movimento, ocorreria em São Paulo apenas no ano seguinte, em 7 de agosto de 1896, em um sobradinho na rua Boa Vista, número 48-A, pelas mãos do empreendedor Georges Renouleau.

Daí em diante uma série de demonstrações de filmes importados (muitos deles tendo os títulos aportuguesados como forma de aproximação com o público), utilizando aparelhos originais (cinematógrafos, animatógrafos etc.) e contrafações diversas, alimentou um profícuo circuito de locais destinados à exibição de filmetes e a atrações variadas, tais como concertos, serviços de bar, jogo de bilhar, prestidigitação, esquetes de dança, apresentações de bonecos animados etc.

É interessante notar como José Inácio de Melo Souza traça a trajetória do paulatino estreitamento dos laços entre cinemas, praças e ruas em São Paulo, demonstrando como as telas passaram a integrar o cotidiano da cidade na primeira década do século passado. O autor esclarece que nas pautas do dia-a-dia, os discursos não excluíam os alardes a respeito dos riscos que os cinemas ofereciam aos seus frequentadores: o mais temido deles, os incêndios. À medida que teatros já existentes passavam também a sediar sessões de exibição de película promovidos por comerciantes "itinerantes", novas inquietações iam sendo erigidas em torno da entrada cada vez mais intensa desses equipamentos na vida ordinária de vários distritos de São Paulo. Entre essas preocupações, estariam as condições de uso, segurança e salubridade dos espaços destinados à exibição de filmes, já que os locais raramente ofereciam boa circulação de ar e as operações técnicas dos maquinários de projeção lidavam com materiais altamente inflamáveis. Aqui, o leitor se depara com um tema que atravessa toda a obra de Souza: o exame minucioso dos trâmites e procedimentos operados por engenheiros ligados a âmbitos públicos responsáveis pela normatização das edificações voltadas para espetáculos de palco e tela.

---

[3] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 38.

Praticamente todos os capítulos do livro jogam luz sobre a nítida conexão entre a viabilização/ inviabilização do comércio de exibição de fitas e as instâncias públicas legisladoras, reguladoras e fiscalizadoras –comissões de obras, Justiça, higiene e saúde pública, polícia etc. Inclui-se nesta esfera alguns personagens engenheiros e administradores públicos responsáveis pela proposição (e aplicação) de uma série de medidas que culminaram na Lei n°1.954, instrumento que regulamentou, a partir de 1916, as construções de cinematógrafos na cidade de São Paulo.

José Inácio de Melo Souza assinala que até a promulgação desta lei – que sacudiu o primevo cenário exibidor paulista causando, entre outros fatores, uma reconfiguração no número de salas –havia apenas tímidos marcos regulatórios para os comércios de divertimentos públicos. Citando trechos de relatórios e cartas do engenheiro José de Sá Rocha (uma figura de destaque nesse processo), o autor dá pistas interessantes sobre a fase de *boom* dos cinematógrafos em São Paulo, quando os exibidores e empresários do lazer agiam com muita liberdade até terem de se adequar às normas e cerceamentos impostos aos seus comércios de 1916 em diante.

Outro dado que vale a pena observar (ver o capítulo "O longo caminho de transição") é a comparação que Souza faz entre os períodos de efervescência do cinematógrafo no Rio de Janeiro e em São Paulo, dando indicações de que na capital paulista, a difusão do cinema ocorreu de forma mais lenta. Ao contrário da franca expansão do número de salas ocorrida no Rio de Janeiro entre 1907 e 1911[4], o *boom* de cinemas em São Paulo se deu um pouco depois, entre 1914 e 1916. Após este período, muitos espaços fecharam na capital justamente por causa de dificuldades de adaptação à nova legislação para o funcionamento das casas de projeção; outro aspecto que intensificou o processo de enfraquecimento deste primeiro mercado de salas foi a crise no abastecimento de fitas no Brasil, ocasionada pela Primeira Guerra Mundial. Um novo ciclo de construções de cinemas, diz-nos o autor, só se reestabeleceria em 1921.

Percebemos que ao longo do estudo de José Inácio de Melo Souza, quadros comparativos entre São Paulo e Rio de Janeiro dão o sentido de um determinado apreço do autor pelo exame da trajetória de cinemas localizados no eixo mais centralizado do Sudeste. As aventuras de outros exibidores e as articulações entre cinemas, cidade e esferas de regulação do mercado de exibição de outras localidades brasileiras não chegam a ser comentadas. O autor adensa ainda mais a relação Rio - São Paulo quando aborda como alguns velhos conhecidos do panorama dos lazeres cariocas também se atrelavam ao cenário de diversões modernas e ao mercado de exploração de fitas e projeções paulistas. Cunha Salles, no Teatro Apolo, e o "ministro das diversões" do Rio de Janeiro, Paschoal Segreto, com o polêmico Moulin Rouge, foram figuras também importantes na introdução e sedimentação das fases geminais do cinema em São Paulo.

Da mesma maneira, já no último capítulo, Souza analisa a condição de existência de uma Cinelândia paulista em vista dos significados deste termo, originalmente cunhado no contexto sociopolítico, imobiliário, urbano e geográfico do Rio de Janeiro, na segunda década do século XX. Haveria como aplicar a ideia de um polo de cinemas, de uma cinelândia, a uma realidade de distribuição de salas que não correspondia aos mesmos padrões do que ocorrera no centro carioca?

---

[4] Conforme apontado no clássico "Palácios e Poeiras" (GONZAGA, *op. cit*).

Em resposta a essa questão, que apenas se insinua no livro, o autor mostra que a São Paulo, talvez a noção de cinelândia não se aplique globalmente. Nesta cidade, o cinema pulverizou-se bairros afora na década de 1920, dando destaque ao Brás, um arrabalde que, para desespero de intelectuais puristas e bairristas, especializou-se no oferecimento de cinemas lançadores. Assim, ao longo do tempo, já não era mais o centro, e o seu Triângulo da Sé (formado pelas ruas 15 de Novembro, São Bento, São João e Direita), o lócus especial agregador de cinemas.

Quando o cinema se torna, de fato, sonoro, na década de 1930, São Paulo já havia passado, segundo José Inácio de Melo Souza, por uma miríade de etapas que transformaram um comércio de exibição incipiente em um setor exibidor de fato. Outras regulações, outras tecnologias, outras adaptações se colocaram na pauta daqueles que estruturaram a segunda fase dos cinemas em meio ao espaço urbano paulista. Evidenciando esses desdobramentos, o autor parece deixar aos leitores um convite para que estudos posteriores se dedique, com o mesmo fôlego, ao exame do recorte temporal que começa onde o grande "Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930) – O cinema dos engenheiros" termina.

Referências bibliográficas

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *Os cinemas da Bahia - 1897-1918*. Salvador: UDUFBA/ EDUNEB, 2007.

FERRAZ, Talitha. *A Segunda Cinelândia Carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nichteroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros/Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Funarte/ Record, 1996.

SARAIVA, Kate. *Os cinemas do Recife*. Recife: Funcultura. 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: *tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/PW Gráficos, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*. *O cinema dos engenheiros*. São Paulo: Senac São Paulo, 2016.

VIEIRA, João Luiz e Margareth Campos da Silva Pereira. *Espaços do sonho*: *arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

Fecha de recepción: 4 de noviembre de 2017
Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2017

Para citar esta reseña:

FERRAZ, Talitha. "Sobre Souza, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*. *O cinema dos engenheiros*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 235-241. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/129> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Talitha Ferraz** é mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ), com estágio doutoral realizado na Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado no *Centre for Cinema and Media Studies* da Ghent University (CIMS-UGent), Bélgica, com apoio da Capes. É professora da ESPM-Rio, onde atua como líder do Grupo de Pesquisa "Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas" (ESPM/CNPq) e pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos de Memória Brasileira e Representação (LEMBRAR-ESPM). Também é pesquisadora associada à Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da UFRJ (CIEC-UFRJ) e membro das redes de pesquisa "Cinema City Cultures" e "International Media and Nostalgia Network". É autora do livro *A segunda Cinelândia carioca* (Editora Mórula, 2012). E-mail: talitha.ferraz@gmail.com.

Sobre Mafud, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*

Buenos Aires: Editorial Teseo, 2016, 576 pp., ISBN 978-987-723-096-3

Nicolás Suárez[*]

Investigaciones de la Biblioteca Nacional
La imagen ausente
El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)
Lucio Mafud
teseo

Frente al paupérrimo estado de conservación de los archivos fílmicos en Argentina, el libro de Lucio Mafud parece sugerir, ya desde el título, que el cine nacional del período silente (como lo real) hay que imaginárselo. La ardua tarea que el autor acomete consiste en imaginar ese cine que falta a partir de un rigurosísimo relevo de fuentes históricas. Durante ocho años, en soledad y prácticamente sin la ayuda de herramientas digitales de procesamiento de datos (solo la revista *Caras y Caretas* se encuentra disponible *online*), Mafud se dedicó a relevar literalmente miles de diarios, revistas culturales y publicaciones cinematográficas. Todo ello, en vistas a componer un catálogo tan completo como fuera posible del cine argentino de ficción en el largo período que se abre con la inaugural *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) y se cierra en 1932 con la irrupción del cine sonoro. El libro recientemente publicado en una edición conjunta de la Editorial Teseo y la Biblioteca Nacional (que financió la investigación a través de una beca, además de poner a disposición del autor su propio fondo patrimonial) constituye la primera parte de este proyecto.

La pregunta central que orienta la labor de Mafud tiene que ver menos con cómo llenar un vacío de la memoria que con cómo encontrar el lugar fallado de una colección donde el investigador logra inscribir su propio cuerpo en tanto operador semántico que, desde la neutralidad de la enunciación de un catálogo (en el sentido más barthesiano de *lo Neutro*), permite repensar y reconfigurar la historia del cine nacional. De esta manera, Mafud abre el archivo del cine argentino por el lugar fallado del período silente, *terra incognita* donde muchos no se han aventurado o lo hicieron solo lateralmente. La neutralidad del estilo que impone el género catálogo no es un dato menor si se tiene en cuenta que, como declara el propio autor en la introducción, su investigación pretende desestabilizar las clasificaciones binarias que suelen abordar el período mudo como la "prehistoria" del cine, un apéndice del cine sonoro o la etapa de formación de cineastas que ganarían notoriedad en las décadas siguientes.[1] En este mismo apartado, Mafud revisa críticamente e historiza la bibliografía sobre el cine mudo argentino, desmarcándose de este tipo de aproximaciones que se extienden hasta bien entrada la década de 1990 y perduran incluso en varias historias del cine contemporáneas. En contrapartida, inscribe su propio trabajo en una suerte de resurgimiento del interés por el cine silente que se aviva a mediados de los años noventa con la celebración del centenario de la invención del cine y resuena hasta el día de hoy en nuevas investigaciones.[2] En este panorama, el nada secreto móvil de la tarea de Mafud es su afán de reparación de buena parte de la bibliografía precedente, a menudo fragmentaria y confusa.

A continuación de la introducción, se ofrece un estudio titulado "Panorama del cine mudo (1914-1923)", en el que se examinan algunas de las obras más influyentes del período, como *Amalia* y *Nobleza gaucha* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), primer *blockbuster* del cine argentino. Un minucioso análisis del proceso de retroalimentación entre cine y teatro, asimismo, habilita a Mafud a dar cuenta del modo en que el cine nacional comenzaba a competir en un mercado dominado por las producciones extranjeras –sobre todo, francesas e italianas–, hasta que la emergencia de Estados Unidos como primera potencia cinematográfica en el marco de la Primera Guerra Mundial provocó un cambio de paradigma estético hacia un cine percibido como menos teatral y más verista. Esto habría dado como resultado la emergencia de algunos filmes que, nutridos por los imaginarios de la literatura popular y el tango, fueron verdaderos sucesos de público, pero no alcanzaron para revertir la mala imagen que el cine nacional –carente de medidas proteccionistas por parte del Estado– adquirió entre el público, la prensa y los exhibidores.

---

[1] MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2016, p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 15. Como exponentes de la primera oleada de esta nueva vertiente de estudios sobre el cine mudo argentino, Mafud consigna los trabajos de Carlos Barrios Barón (1995) y Roberto Di Chiara (1996), entre otros. A la segunda oleada, corresponderían aportes de corte más académico como, por ejemplo, los de Héctor Kohen (2005), Irene Marrone (2003) y Andrea Cuarterolo (2013).

El cuerpo del libro propiamente dicho está compuesto por casi doscientas fichas de películas organizadas cronológicamente año a año y catalogadas en función de una serie de datos técnicos, a los que se suman tres ítems que constituyen el núcleo principal del texto. El primero de ellos es un resumen argumental, que Mafud reconstruye a partir de una multiplicidad de materiales, como críticas, folletines y publicidades. Se trata de una herramienta fundamental para una aproximación a la vasta cantidad de filmes del período que se encuentran perdidos. Este apartado excluye las críticas o juicios valorativos de la época, pero el lector fácilmente puede reponerlos ya que se incluyen abundantes notas con fuentes citadas de manera clara y precisa. A la vez, se presenta un comentario de cada película que, en base a un cuidadoso relevo de datos, establece relaciones con otras obras tanto nacionales como internacionales. Finalmente, la comparación con la bibliografía específica permite cruzar datos de diversas fuentes y contrastarlos, con el objetivo de brindar información fehaciente y reparar errores que –luego de décadas en las que gran parte de la información circulaba gracias a la memoria oral pero difusa de cineastas, actores e historiadores– se tornaron demasiado habituales.

En las páginas finales, además de un profuso índice onomástico y un índice de películas y obras, se despliega un catálogo de fotos –fotogramas, publicidades, folletos e ilustraciones– que, sumadas al puñado de películas que en los últimos años se ha logrado recuperar gracias a la tenaz acción del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, constituyen quizás las únicas imágenes impresas del cine argentino del período. En esta sección, se revela la noción de imagen subyacente a todo el libro: las imágenes, para decirlo con José Lezama Lima, parecen ser tanto el mito o la fabulación que está en el umbral de una cultura y la precede, como las ruinas que quedan luego de su desaparición y favorecen su resurrección.[3] Ese trabajo arqueológico es precisamente el que, en el cruce anacrónico de unas imágenes que basculan entre el presente de la investigación y una siempre supuesta *arché* del cine argentino, nos ofrenda Mafud.

Pero junto a la preocupación por los orígenes del cine nacional en tanto principio fundamental, *La imagen ausente* exhibe su preocupación por el *genus* (el origen como género o clase). De ahí que, si una palabra hubiera de usarse para caracterizar este libro, creo que habría que destacar su *generosidad*. Es que *La imagen ausente* es una obra generosa en múltiples sentidos. Ante todo –y esto resulta evidente–, *es un libro generoso por lo que da*. En un ámbito como el de los estudios de cine, donde cada pequeño hallazgo se suele capitalizar recelosamente a título personal y quienes detentan el capital físico no siempre coinciden con los que poseen el capital intelectual, la prodigalidad de los datos escrupulosamente recolectados por Mafud constituye un inusual despliegue de generosidad crítica.

En segundo lugar, *es un libro generoso porque clasifica*. Como su título informa, la obra es un catálogo y, en tanto tal, está obsesionada con los principios de clasificación. Mafud nos muestra de qué modos se clasificaban las películas en aquella época (clases y géneros que no son exactamente los que hoy conocemos) y, en ese sentido, ofrece un mapeo del proceso de constitución y autonomización del campo cinematográfico argentino, que invita a explorar un complejo entramado de relaciones entre directores, escritores, técnicos, productores y exhibidores, entre otros actores.

Por último, en sentido etimológico, el de Mafud *es un libro generoso por lo que genera, porque engendra*: hace y hace hacer. De ahí que constituya una suerte de laboratorio para investigaciones futuras. ¿Cuántos posibles textos están contenidos en los comentarios de cada película? ¿Cuántas futuras ponencias, *papers* y acaso libros yacen en sus páginas? Esa es la tácita confianza que Mafud deposita en el lector. No sería de extrañar, a este respecto, que por su exhaustividad y generosidad, con el correr de los años este libro se convierta en bibliografía clásica de referencia y, así como hoy hablamos de *la historia de Di Núbila*[4] o *el diccionario de Manrupe y Portela*,[5] *La imagen ausente* comience a circular como *el catálogo de Mafud* o, sencillamente, *el Mafud*.

---

[3] LEZAMA LIMA, José. *Imagen de América Latina*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1988, pp. 8-12.

Referencias bibliográficas:

BARRIOS BARÓN, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial del Autor, 1995.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CDF Ediciones, 2013.

DI CHIARA, Roberto. *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela*. Buenos Aires: Editorial del Autor, 1996.

DI NÚBILA, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

KOHEN, Héctor. "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el período 1897-1919", *Cuadernos de cine argentino. La imagen como vehículo de identidad nacional*, vol. 5. Buenos Aires: INCAA, 2005.

LEZAMA LIMA, José. *Imagen de América Latina*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1988.

MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2016.

MANRUPE, Raúl y Alejandra Portella. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

---

[4] DI NÚBILA, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

[5] MANRUPE, Raúl y Alejandra Portela. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos / Archivo General de la Nación, 2003.

Fecha de recepción: 2 de abril de 2017
Fecha de aceptación: 8 de junio de 2017

Para citar esta reseña:

SUÁREZ, Nicolás. "Sobre Mafud, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 242-247. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/107> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Nicolás Suárez** es Licenciado en Letras por la UBA y estudió Guión cinematográfico en la ENERC. Es becario doctoral del CONICET con un proyecto de investigación sobre las transposiciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Publicó artículos en diversas revistas especializadas. Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del "Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino". E-mail: nicola_suarez@yahoo.com.ar.

DOCUMENTOS

Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano

Andrea Cuarterolo[*] y Rielle Navitski[**] (eds.)

María Lourdes Cortés
La pantalla rota
José Carlos Álvarez
pedro susz k.
"La campaña del Chaco" el ocaso del cine silente
Jurandyr Noronha
No Tempo da Mani
Embrafilme
Ebal
La época muda del cine argentino (reseña biográfi
Publicación del Centro de Inv
Cine latinoamericano 1896-1930
Aurelio de los Reyes
los orígenes del cine en México 1896-1900
Historia de los medios de comunicación en el Perú: Siglo XX
silente el Perú
ardo Bedoya
Ensayo
El cine silente en Cuba
Raúl Rodríguez
Wilma Granda Noboa
Cine Silente en Ecuador
Casa de la Cultura
Cine mudo chileno

Esta bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano es un proyecto conjunto entre *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* y la Latin/x American Cinema and Media Annotated Bibliography (LACMAB, disponible en http://hccinegogia.wpengine.com) –iniciativa creada por la Film Studies Section de la Latin American Studies Association y el Latino/a Caucus de la Society for Cinema and Media Studies. Nuestro principal objetivo fue crear un catálogo curado y comentado de textos que abordaran el estudio de la cultura cinematográfica latinoamericana en un sentido amplio (producción, distribución, exhibición, discursos sobre cine, etc.) desde la etapa precinematográfica hasta la llegada del sonido y que sirviera como recurso para la difusión de conocimientos sobre el cine de este período más allá de las fronteras nacionales. Como bien señalan Aurelio de los Reyes y David Wood en el prólogo de su flamante libro *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición:*

> Si el material que ha llegado a nuestros días se conoce escasamente en sus países de producción, menos posibilidades todavía han tenido los especialistas o los públicos dentro o fuera de América Latina de conocer los filmes realizados en otros países del continente (...) La misma falta de circulación aflige a los estudios académicos sobre el cine mudo latinoamericano, que algo se conocen entre los especialistas de sus respectivos países pero que, con muy contadas excepciones, prácticamente no se leen en el exterior.[1]

Conscientes de este vacío convocamos para este proyecto a diversos especialistas en precine y cine silente de América Latina y los Estados Unidos para que identificaran y reseñaran brevemente aquellas obras de referencia, tanto propias como ajenas, que consideraban esenciales para el estudio de esta temática en los diferentes países de la región. Se trataba, no de abarcar la totalidad de las publicaciones relacionadas con este tópico –una empresa que en este momento resultaría titánica en muchos países del continente– sino más bien de señalar algunas referencias claves que permitieran conformar un corpus básico y representativo de nuestra área de estudio. Se intentó cubrir la mayor cantidad de países latinoamericanos contactando a algunos de los principales referentes de cada uno de ellos y, teniendo en cuenta el desigual desarrollo de este campo de estudio en la región, se abrió la posibilidad de incluir un amplio espectro de publicaciones sobre el tema, que comprende desde libros y artículos académicos hasta tesis y páginas web. En algunos países y, a pesar de nuestros esfuerzos, los especialistas convocados no se encontraban disponibles o no pudimos encontrar investigadores que pudieran encargarse de la tarea. En estos casos las editoras asumimos la responsabilidad de identificar algunas referencias fundamentales que permitieran proveer, al menos, un panorama de los estudios sobre esta temática en esas regiones particulares. Sin embargo, la distancia en ocasiones nos impidió revisar físicamente las obras identificadas. Optamos, entonces, por incorporar comentarios en aquellas publicaciones que pudimos revisar personalmente, incluyendo sólo menciones en el caso de las demás. En este sentido, nuestro deseo es que esta bibliografía siga creciendo. Es por ello que la presente lista será luego incorporada, en forma revisada, al sitio de LACMAB para su consulta abierta y gratuita y para que pueda seguir enriqueciéndose con el aporte de nuevos textos y las sugerencias de otros especialistas.

---

[1] DE LOS REYES, Aurelio y David Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, 2015, pp. 9-10.

Las más de 160 páginas de esta bibliografía dan clara cuenta del impresionante desarrollo que ha tenido nuestro campo de estudio en América Latina, sobre todo en las últimas dos décadas, y constituyen un poderoso aliciente para todos los que nos especializamos en esta fascinante temática. Esperamos que este aporte sirva para darle debida difusión a estas estimulantes investigaciones y para fomentar el interés de futuras generaciones en esta disciplina.

Para citar esta bibliografía:

CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com.

[**] **Rielle Navitski** es profesora asistente en el Department of Theatre and Film Studies de la University of Georgia. Es autora de *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2017) y co-editora de *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: rnavitsk@uga.edu.

Índice

América Latina y estudios comparados 252
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Argentina 260
por Andrea Cuarterolo

Bolivia 283
por Jorge Sala

Brasil 287
por Eduardo Morettin

Chile 337
por Mónica Villarroel

Colombia 345
por Juan Sebastián Ospina

Costa Rica 350
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Cuba 352
por Irene Rozsa

Ecuador 356
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

El Salvador 359
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Guatemala 360
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Haití 362
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Honduras 363
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

México 364
por Rielle Navitski y Laura Isabel Serna

Nicaragua 383
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Panamá 384
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Paraguay 385
por Eva Karene Romero

Perú 386
por María Chiara D'Argenio

Puerto Rico 391
por Naida García-Crespo

República Dominicana 397
por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

Uruguay 399
por Georgina Torello

Venezuela 408
por María Gabriela Colmenares

América Latina y estudios comparativos

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Esta antología reúne varios textos sobre cine de célebres escritores latinoamericanos –como Horacio Quiroga, Martín Luis Guzmán, César Vallejo y Gabriela Mistral– junto con los de otros críticos menos conocidos. Aproximadamente la mitad del libro se compone de textos relacionados con la época muda, con secciones dedicadas al proceso de legitimación cultural del medio a partir de los años 1910, la transición al sonoro, cine y cuestiones políticas más allá del sonido (visto por muchos como un vehículo de americanización) y el cine durante la Segunda Guerra Mundial, que ocasionó el surgimiento de la política del "Buen Vecino" como lógica dominante de las relaciones inter-americanas. El libro recopila textos que, además, investigan la relación del cine con otras formas culturales y la reacción de las vanguardias latinoamericanas a la figura de Charles Chaplin, entre otros temas.

BUSTAMANTE, Emilio. "Retratos de familia. El cine de los países andinos", *Revista Hueso Húmero*, n. 44, 2004/2005, pp. 126-143.

El artículo elabora una cartografía de la historia del cine en los países andinos (Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia y Ecuador) concibiéndolos como una segunda categoría distinta a las cinematografías centrales latinoamericanos (Argentina, México y Brasil). Sobre la base de una carencia de la industria, el autor analiza las primeras experiencias silentes como prácticas discontinuas.

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.* México: Santanilla Ediciones, 2005.

En este panorama de la historia del cine centroamericano, Cortés Pacheco identifica cuatro tendencias principales: un cine oficial y de propaganda; un cine "artesanal" de ficción que busca afirmar una identidad nacional; un cine comercial poco viable, que pretende establecer una industria nacional; y un cine de autor. Durante la época muda, domina la primera tendencia, que comprende las cintas encargadas por líderes políticos u organizaciones gubernamentales, los noticieros producidos por camarógrafos y exhibidores (en formato silente hasta finales de los años cuarenta) y los documentales de índole turística.

CUARTEROLO, Andrea (coord.). "Cine mudo latinoamericano". Dossier especial de *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual,* n. 8, octubre de 2013. Disponible en:
http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/15/showToc
[Acceso: 10 de noviembre de 2017]

Este dossier coordinado por Andrea Cuaterolo reúne diez ensayos a cargo de investigadores provenientes de Argentina (Jorge Sala y Andrea Cuatrterolo), Bolivia (Rodrigo Romero Zapata), Brasil (Flávia Cesarino Costa y Luciana Corrêa de Araújo), Chile (Mónica Villarroel y Jorge Iturriaga), Colombia (Juan Sebastián Ospina León), México (Ángel Miquel y Itzia Fernández Escareño) y Uruguay (Georgina Torello), propone mostrar un panorama actual de los estudios académicos sobre cine en Latinoamérica desde una perspectiva amplia e interdisciplinaria, que incluye aproximaciones culturales e históricas al tema, lecturas político-sociales, análisis textuales e intertextuales (con la fotografía, la literatura y la prensa ilustrada, entre otras) y estudios sobre la recepción.

CUARTEROLO, Andrea. "Film and Photography: an Archaeology". En: López, Ana M., Marvin de Lugo, Laura Podalsky (eds.). *The Routledge Companion to Latin American Cinemas.* New York: Routledge, 2017, pp. 281-296.

Retomando algunas de las cuestiones y problemáticas trabajadas por la autora en su libro *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (reseñado en la sección de Argentina de esta bibliografía), este capítulo estudia los vínculos entre fotografía y cine en América Latina desde la etapa precinematográfica hasta el período de las vanguardias en la década del 30.

CUARTEROLO, Andrea. "Antes de Babel. Prácticas transnacionales en el cine mexicano y argentino del período silente". En: Cuarterolo, Andrea, Alicia Aisemberg y

Ana Laura Lusnich (eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi/Cineteca Nacional de México, 2017, pp. 1-18.

Durante el período silente, los públicos latinoamericanos fueron mayoritariamente consumidores de una producción importada que condenó por años a la cinematografía local a un papel marginal y artesanal, incluso dentro de las propias fronteras nacionales. Quizás por ello, el enfoque transnacional, que se ha vuelto revelador para estudiar ciertos fenómenos de la historia del cine latinoamericano posterior, ha sido relegado por gran parte de la historiografía dedicada a la etapa silente. Sin embargo, este enfoque cobra particular relevancia al comprobar que, años antes de la llegada del cine sonoro, fueron precisamente ciertas prácticas transnacionales las que permitieron que algunos films locales franquearan sus limitadas barreras nacionales y tuvieran algún tipo de circulación en la región. Este texto estudia las particularidades de este problema en México y Argentina, dos países cuyas industrias fílmicas forjarían a partir de la década de 1930 fuertes relaciones transnacionales.

CUARTEROLO, Andrea. "Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente". En: Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.), *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago mundi, 2014, pp. 1-18.

Dado que el cine de ficción nació en varios países latinoamericanos (México, Chile, Bolivia, Argentina) en los años inmediatamente previos o coincidiendo exactamente con los festejos del primer centenario de su independencia, la hipótesis general planteada por la autora es que este genero surgió como una necesidad de representar esos procesos fundacionales de las historias nacionales con medios que excedían a los del cine de actualidades. Partiendo de esa premisa, este texto estudia la relación que estas películas establecieron con los distintos discursos nacionalistas que comenzaron a emerger o se fortalecieron durantes esos primeros años del cine en gran parte de Latinoamérica.

DE LOS REYES, Aurelio y David Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, 2015. Disponible en: http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45. [Acceso: 27 de noviembre de 2017]

Este volumen recopila la mayoría de las ponencias presentadas en el *I Coloquio Internacional de Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios,* organizado en 2010 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Incluye contribuciones sobre el cine de los primeros tiempos en Argentina, Bolivia, Cuba, México y Perú que, desde una perspectiva nacional, se agrupan en cuatro grandes líneas temáticas: "Inicios del cine y visualidad", "Narraciones de la nación", "Literatura, modernidad y vanguardias" y "Hacia el cine sonoro". Se destacan sobre todo el prefacio de Wood y De los Reyes y el texto de Paulo Antonio Paranaguá, por presentar ambos un abarcador panorama sobre la historiografía y el estado de los estudios sobre cine silente en América Latina.

DE LOS RIOS, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana.* Santiago: Cuarto Propio, 2011.

Aborda un cruce entre la modernidad literaria y visual en América Latina. Es un texto relevante en tanto marco reflexivo sobre el periodo y aporta notablemente a la comprensión del fenómeno cinematográfico en sus primeros tiempos.

ELENA, Alberto. "Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica 1896-1932", *Archivos de la Filmoteca,* n. 28, 1998, pp. 23-39.

Enfatizando la importancia de una historia de la tecnología, poco explorada por la historiografía del cine, sobre todo latinoamericana, el autor reconstruye los pormenores de la llegada del cine a diversos países de América Latina y su impacto sobre las diferentes sociedades y culturas de esta región

GARATE, Miriam. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932).* Río de Janeiro: Papéis Selvagens Ediçoes, 2017.

El libro reúne una serie de ensayos en los que se aborda la relación entre literatura, prensa y cine en América Latina entre fines del siglo XIX y principios del XX. El principal punto de convergencia de los textos de época estudiados y también de la lectura que la autora propone sobre los mismos es el motivo del viaje. Desde esta perspectiva se intenta plantear algunos vínculos entre los diversos países del continente, intentando analizar ese corpus tradicionalmente anclado a criterios y delimitaciones nacionales a partir de un enfoque comparativo sumamente novedoso.

GARCIA MESA, Héctor (dir.). *Cine latinoamericano, 1896–1930*. Caracas: Fundación del nuevo cine latinoamericano, 1992.

Este volumen dirigido por Héctor García Mesa y editado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano constituye el primer estudio que intentó abordar específicamente la temprana historia del cine en la totalidad de América Latina. En el libro participaron más de veinte investigadores de la región que, reproduciendo el enfoque nacionalista dominante en la época, reconstruyeron, en capítulos independientes y sin conexión, la historia de sus cinematografías nacionales en las décadas inaugurales del siglo XX. Si bien es notoria la ausencia de varios países latinoamericanos como Chile o Paraguay, este estudio permitió difundir algunas de las primeras investigaciones sobre este período en un momento en el que existían pocas publicaciones sobre el tema.

HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio Dagron. *Les cinémas de l'Amérique latine . Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres*. Paris: L'herminier, 1981.

Si bien este libro no está dedicado específicamente a la etapa silente y el grado de importancia dedicado al período varía enormemente de acuerdo al país analizado, este estudio constituye el primer intento por reunir, en forma conjunta, las historias del cine de casi todos los países de América Latina y el Caribe.

LOPEZ, Ana M. "Cine temprano y modernidad en América Latina". Traducción de Francisco Álvez Francese, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 128-170. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31/53. [Acceso: 15 de junio de 2017].

Este ensayo fundacional aborda la introducción y desarrollo del cine en América Latina desde una mirada comparativa, identificando estéticas y preocupaciones compartidas tales como la fascinación con las vistas locales, las representaciones de la identidad nacional y las aspiraciones a la objetividad científica. Basado principalmente en fuentes secundarias, el texto plantea que el cine temprano en la región reflejó tanto tendencias globales como experiencias locales de una modernidad incipiente.

NAVITSKI, Rielle. *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil.* Durham: Duke University Press, 2017.

Son pocos los estudios sobre el temprano cine latinoamericano que abordan las relaciones de la cultura cinematográfica con otras posibles series culturales desde una perspectiva intertextual. En este libro, la autora enfrenta este desafío vinculando el temprano cine sensacionalista mexicano y brasileño y sus representaciones de actos criminales, muertes y catástrofes con la cultura impresa de la época. A partir de una exhaustiva investigación fílmica y hemerográfica, Navitski pone en evidencia cómo estas tempranas formas visuales se aproximaron a nuevas experiencias de la modernidad que estaban moldeadas por una generalización de la violencia.

NAVITSKI, Rielle. "Silent and early sound cinema in Latin America. Local, national , and transnational perspectives". En: López, Ana M. Marvin de Lugo, Laura Podalsky (eds.). *The Routledge Companion to Latin American Cinemas.* New York: Routledge, 2017, pp. 281-296.

Este texto provee un panorama general sobre los principales desarrollos en la cultura cinematográfica de América Latina entre 1896 y 1936 a partir de un enfoque que cuestiona las perspectivas nacionalistas que han tendido a dominar la historiografía regional. Poniendo en evidencia la importancia de estudiar más profundamente fenómenos como el de la exhibición, la distribución y la recepción; la autora resalta el potencial de otros posibles abordajes al tema que permiten trascender algunas de las limitaciones impuestas por esta barrera de "lo nacional".

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *O cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

En el capítulo del libro dedicado al cine mudo, Paranguá analiza la llegada del cine a América Latina desde su carácter de tecnología importada y elabora una cronología comparativa de la exhibición y producción cinematográfica en la región. Subraya el desfasaje entre las primeras proyecciones en el Cono Sur –sólo seis meses después de la presentación del Cinematógrafo Lumière en París– y los casos de países como Bolivia –donde el cine llegó por primera vez en 1904– y estudia la constitución de mercados cinematográficos alimentados por películas importadas. Además, analiza la producción de vistas en América Latina desde la intervención de agentes extranjeros hasta la elaboración de discursos nacionalistas en los primeros films artesanales de la región

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Cuestionando el enfoque nacional que ha predominado tradicionalmente en la historiografía del cine en América Latina, este libro propone una historia comparada entre los diversos países de la región. Según el autor, el afán nacionalista por valorizar o inventar una tradición local nos ha hecho perder de vista lo que ha alimentado la economía cinematográfica y caracterizado a todos los cines de América Latina, tanto los productivos como los vegetativos: su dependencia. Para referirse a la relación de dependencia de América Latina con Europa y EE.UU, plantea el concepto de "triángulo" y sugiere que en la historia de las cinematografías latinoamericanas, la fuerza de cada uno de estos 3 vértices va a variar sin nunca desaparecer del todo. El capítulo más vinculado al período silente es el titulado "Génesis" en el que Paranaguá analiza los inicios de la cinematografía en la región desde esta novedosa perspectiva.

SCHROEDER RODRIGUEZ, Paul. "Latin American Silent Cinema. Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review,* vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-57.

Este ensayo plantea explícitamente la eficacia de un acercamiento comparativo al cine mudo latinoamericano. El autor plantea el concepto de "triangulación" (la posición de la producción cultural de América Latina en relación con la de Europa y los Estados Unidos) como una óptica que puede iluminar el cine latinoamericano en general y el de la época muda, en particular. Utiliza el término "estético criollo" para describir las películas que, según él, son cosmopolitas en su estructura visual y narrativa pero locales en sus preocupaciones temáticas, personajes y ambiente. Un aspecto central del argumento del ensayo, aspecto que podría beneficiarse de un tratamiento más matizado, es la afirmación de una marginalidad de América Latina en relación a Europa y los Estados Unidos.

Le GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique).
https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=678&lang=fr

Dirigido por Jean-Claude Seguin, este sitio colaborativo estudia los inicios de la exhibición cinematográfica en diversos países y ciudades del mundo focalizándose especialmente en el Caribe (y sobre todo Costa Rica, Cuba, República Dominicana y Haití), Francia y España. Ofrece detalles minuciosos sobre los exhibidores pioneros en cada región e incluye extensas citas de prensa de la época. (Nótese que si el usuario hace clic en el nombre de un lugar y el artículo contemplado aún no existe, recibirá un mensaje de error).

VILLAROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

Este libro indaga sobre el cine documental silente en Chile y Brasil y en las formas en que éste representó las identidades nacionales en el proceso de modernización de ambos países, interrogándose sobre los discursos cinematográficos y los espacios, sus características más relevantes y sus especificidades, a partir de los escasos fragmentos y películas sobrevivientes. Propone un modelo para categorizar las producciones silentes documentales a partir de tres ejes aglutinadores: "modernidad, progreso y nación"; "producción de riqueza" y "civilización y barbarie, la mirada desde el otro". La autora traza un panorama general del periodo consignando, estudiando la llegada del cine y el desarrollo incipiente del campo cinematográfico en ambos territorios, procurando encuentros y diferencias.

WOOD, David M.J. "Erotismo, moralismo y transgresión sexual en tres películas mudas latinoamericanas". En: Miquel, Ángel (coord.) *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, p. 33–58.

Este artículo aborda y compara el tópico del erotismo, con un énfasis en el deseo erótico femenino, en tres películas latinoamericanas silentes: la colombiana *Alma provinciana* (Félix J. Rodríguez, 1925), la peruana *Yo perdí mi corazón en Lima* (Alberto Santana, 1933) y la mexicana *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927). Wood pone en evidencia el erotismo femenino que se vislumbra fugazmente en estos films, a pesar de sus fuertes discursos moralizantes y disciplinarios.

Argentina

por Andrea Cuarterolo*

AA.VV. *La época muda del cine argentino (reseña biográfica)*. Buenos Aires: Centro de Investigación del Cine Mudo Argentino. 1958.

Este folleto de 50 páginas, realizado por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino dependiente de la Cinemateca Argentina, constituye una de las primeras publicaciones dedicadas exclusivamente al período silente. Se trata de una recopilación de biografías de los más importantes pioneros del cine locales que incluye a directores, actores, productores y técnicos. La investigación se basó en una cuidada búsqueda de fuentes documentales y en entrevistas a los protagonistas de esa etapa que aún se encontraban vivos como Federico Valle, Leopoldo Torres Ríos y Eduardo Martínez de la Pera, entre otros. Contiene también una breve cronología del cine nacional y un apéndice con fotografías históricas.

AA.VV. *Colección Mosaico Criollo. Primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", 2009.

Aunque la producción fílmica argentina del período silente se encuentra entre las más importantes de América Latina, más de un noventa por ciento de aquellos films se ha perdido y buena parte de las películas que sobrevivieron se encuentran fragmentadas, deterioradas o se han conservado en frágiles copias únicas, convirtiendo a este material en algo invisible y prácticamente desconocido. La colección Mosaico criollo constituye, en este sentido, una experiencia inédita de colaboración entre archivos públicos y privados, instituciones estatales y empresas vinculadas a la preservación del patrimonio audiovisual vernáculo en tanto reúne un valioso material fílmico de este período que era difícil y en algunos casos imposible de ver hasta esa fecha. Organizada en 3 discos en formato DVD, la antología está acompañada por un dossier en el que varios investigadores y especialistas analizan brevemente el material recopilado. Entre los films que integran esta colección se encuentran *Las operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, 1899-1900), *Hasta después de* *muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *El último malón* (Alcides Greca, 1918), *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1920), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La vuelta al bulín* (José A. Ferreyra, 1926), *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1919), *Mosaico Criollo* (Eleuterio Iribarren, 1929), *En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932), así como varios tempranos noticieros de la Casa Lepage y de la Cinematografía Valle.

AA.VV. *Revista Lyra.* Número especial dedicado al cine argentino, n. 186-188, primer ejemplar de 1962.

Este número antológico de la revista *Lyra* dedicado al cine argentino contiene numerosos artículos breves centrados en el período silente. Se destaca especialmente uno de Carlos Barrios Barón dedicado al pionero Eugenio Py (luego republicado en el libro de este autor, también incluido en esta bibliografía) y otro de Vicente Gesualdo sobre la prehistoria del cine en Buenos Aires, que constituye uno de los primeros acercamientos al tema publicados en el país. También se incluye un texto sobre las primeras salas de cine de Antonio Requeni, un breve articulo de sobre el film *Juan sin ropa* (Georges Benoît, 1919) y otro sobre el noticiario *Film Revista Valle*, ambos escritos por Domingo Di Núbila, una semblanza sobre Federico Valle de Chas de Cruz y una recopilación de testimonios sobre el director José A. Ferreyra firmados por Amelia Monti, Manuel Peña Rodríguez, Mario Soficci y Pablo Ducrós Hicken.

AGUILAR, Gonzalo (dir.). Colección *Los escritores van al cine*. Buenos Aires: Editorial Libraria, 2009-2015. Compuesta por los títulos:

- **FONTANA, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2009.**
- **AGUILAR, Gonzalo y Emiliano Jelicié. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2010.**
- **MANCINI, Adriana. *Bioy Casares va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2014.**
- **PAZ LESTON, Eduardo. *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2010.**

Inspirada en el libro de Hanns Zischer, *Kafka va al cine* (1996), esta colección dirigida por Gonzalo Aguilar propone una nueva mirada sobre escritores emblemáticos de la literatura argentina a través de su vinculación con el cine. Los cuatro volúmenes hasta ahora editados se centran en figuras que, en mayor o menor medida, convivieron con el cine silente e indaga en aspectos fascinantes de su cinefilia que incluyen las salas de cine que frecuentaban, los actores que admiraban y su participación en proyectos cinematográficos como guionistas, actores, colaboradores o ejerciendo la crítica.

AISEMBERG, Alicia. *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos*, tesis de doctorado. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2834 [Acceso: 15 de junio de 2017].

Esta tesis de doctorado aborda un problema clave y muy poco estudiado en la historiografía local: las relaciones intermediales entre el cine y el teatro en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. Focalizándose sobre todo en el género del sainete, la autora analiza las apropiaciones, intercambios y préstamos que vincularon a estos espectáculos populares durante el período silente y de transición al cine sonoro.

BARRIOS BARÓN, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina. Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires: edición del autor, 1995.

Carlos Barrios Barón fue uno de los primeros historiadores argentinos en abordar el estudio del cine silente a partir de una sólida y minuciosa investigación documental y, quizás, uno de los últimos en tener un contacto directo con algunos de los pioneros del cine que investigó. Este libro reúne varias investigaciones previas del autor, que sólo habían circulado en revistas de interés general o en actas de congreso y se centra en tres figuras claves del temprano cine local: el pionero del cine Eugenio Py, autor de los primeros films argentinos; el casi desconocido cineasta y fotógrafo amateur Eugenio Cardini, responsable del rodaje de los primeros films de ficción del país y el pintor, cineasta aficionado, coleccionista e historiador del cine Pablo Ducrós Hicken, quien llevó a cabo las primeras investigaciones sobre el cine nacional y cuya colección particular fue la base para la creación del Museo del Cine de Buenos Aires.

BENDAZZI, Giannalberto. *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación (Dos veces el océano)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

Este libro rescata la trayectoria del pionero del cine de animación Quirino Cristiani (1896-1984), realizador del primer largometraje animado de la historia del cine (*El Apóstol*, 1917) y del primer largometraje animado sonoro en el mundo (*Peludópolis*, 1931), ambos ejecutados con una increíble economía de medios y una técnica absolutamente personal e innovadora para la época. Bendazzi, el autor del libro, es uno de los más reconocidos historiadores de la animación mundial, responsable de obras emblemáticas de esta temática como *Cartoons – Cento anni di cinema d'animazione* (1988) o los tres recientes volúmenes de *Animation – A World History* (CRC Press, 2016). Esta es la primera edición en español de su exhaustiva investigación sobre Cristiani, publicada por primera vez en italiano en 1983.

BRUNETTI, Ricardo. *Cien años de cine en Tucumán*. Tucumán: Ediciones del Parque, 2016.

De reciente edición, y sumándose a una serie de estudios publicados en los últimos años que rescatan la historia del cine en el interior del país, este es el primer libro en abordar esta temática en la provincia de Tucumán. El período investigado va desde 1916 hasta la actualidad.

CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

Este libro realizado por los miembros del "Seminario de Investigación de la Historia del Cine Mudo Argentina" –que funcionó bajo el amparo de la Cinemateca Argentina por más de un lustro– reconstruye específicamente los primeros años del cine argentino, estudiando la historia del medio desde la llegada del kinetoscopio al país en 1894 hasta el surgimiento de los primeros films de ficción en épocas del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910. La investigación se basó en una minuciosa pesquisa hemerográfica en los principales diarios de la época que logró desmentir algunos mitos largamente difundidos por la historiografía tradicional.

COUSELO, Jorge Miguel. *"El negro Ferreyra": un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1969, 1era edición.

_____. *"El negro Ferreyra": un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de la Plata/ Museo del Cine, 2001, 2da edición.

La más completa biografía publicada hasta el momento del director José Agustín Ferreyra. Incluye una completa filmografía del autor. En el 2001, la Editorial de la Universidad de la Plata y el Museo del Cine publicaron una segunda edición del libro a la que se agregaron citas bibliográficas y un apéndice con testimonios de personalidades que lo conocieron.

COUSELO, Jorge Miguel. *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

Este libro recopila algunos de los más destacados artículos sobre cine argentino del periodista, crítico e historiador, Jorge Miguel Couselo. Si bien la antología cubre un período amplio que va desde principios del siglo XX hasta la década del 60, más de la mitad de los textos se focalizan en el período silente y abordan cuestiones olvidadas o poco investigadas por la historiografía local.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF, 2013. También disponible on line en: https://issuu.com/cmdf/docs/cuarterolo. [Acceso: 10 de septiembre de 2017]

Este libro propone un abordaje intertextual de las múltiples relaciones que ligaron al cine y a la fotografía en la Argentina desde 1840, año de llegada del daguerrotipo al Río de la Plata, hasta 1933, fecha de estreno del primer film nacional con sonido óptico. La hipótesis de la que parte la autora es que gran parte de la aceptación y comprensión con la que el cine contó en sus inicios se debió a que muchas de las competencias de lectura, convenciones, códigos de representación, modas temáticas y estéticas venían siendo internalizadas por los espectadores a lo largo de cincuenta años de historia de la fotografía. Partiendo del estudio de un amplio corpus de imágenes representativas de la producción fotográfica y cinematográfica local, esta investigación intenta hacer visibles los diversos y complejos vínculos formales, temáticos e ideológicos que unieron a la fotografía y al cine en sus primeros años de existencia. Entre los temas tratados en los diferentes capítulos se aborda la historia de la fotografía como espectáculo, el rol de la fotografía y el cine en la construcción de un imaginario nacional a partir de proyectos como el de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, la relación de la fotografía de viajes con los primeros *travelogues* realizados en el territorio, la influencia de la fotografía de la prensa ilustrada en el temprano cine local y los vínculos entre cine y fotografía en el período de las vanguardias históricas en figuras locales como Horacio Coppola.

CUARTEROLO, Andrea. "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)". En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969) Vol. I.* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.

El cine argentino en sus primeros años de vida sirvió como portavoz de una idea de país que se quería difundir y exportar y, por lo tanto, no había lugar en él para ningún tipo de crítica social o política. Sin embargo, en los años posteriores al Centenario, aparecieron una serie de films que lograron otorgar visibilidad a ciertos problemas de orden político y social de su época. Este artículo analiza una serie de películas locales del período silente, que frente a la producción de una incipiente industria que empezaba a configurarse desde un conjunto de normas institucionales, intentaron arrojar una nueva luz sobre la realidad de su época.

CUARTEROLO, Andrea. "Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional". En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969) Vol. I.* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 67-78.

Con el advenimiento del Centenario de la Revolución de Mayo y el surgimiento del cine de ficción en la Argentina, dos nuevos temas comenzaron a instalarse en el campo de la naciente crítica cinematográfica: por un lado, la necesidad de crear un cine nacional con características propias y, por otro, la idea de que el cine debía dejar de ser un simple entretenimiento para convertirse en un instrumento educativo. En estrecha conexión con el capítulo analizado en la entrada anterior, en este texto la autora analiza las reflexiones y debates de un grupo de intelectuales, realizadores y críticos cinematográficos que en los orígenes del medio se pronunciaron a favor de la inclusión de ciertos contenidos de orden político y social en el cine vernáculo.

CUARTEROLO, Andrea. "El arte de *instruir deleitando.* Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario", *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal,* n. 39, septiembre de 2010, pp. 197-210. DOI: http://dx.doi.org/10.18441/ibam.10.2010.39.197-210

En este artículo, la autora analiza los diferentes grados de adhesión y expresión de los discursos positivista y nacionalista en cine argentino del primer Centenario, su contribución a la construcción de un imaginario nacional y la legitimación que estas dos tendencias alcanzan en los dos principales registros fílmicos de la época: el cine noticiario y de actualidades y el naciente cine de ficción.

CUARTEROLO, Andrea. "El cine científico en la Argentina de principios del siglo XX. Entre la educación y el espectáculo", *Revista História da Educação*, vol. 19, n. 47, septiembre de 2015, pp. 51-73, Disponible en: http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/47763. [Acceso: 10 de septiembre de 2017]

Los primeros films científicos argentinos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron en las mismas compañías productoras que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional y estuvieron sujetos a algunas de las mismas estrategias formales, temáticas y de mercado del cine comercial. Lejos de constituir un material accesible sólo para una élite de estudiantes y eruditos, estos films se proyectaron con frecuencia en salas comerciales, se publicitaron y reseñaron en las revistas cinematográficas de la época y en ocasiones se convirtieron en verdaderos éxitos de taquilla. A partir de un recorrido por algunos de los principales films de esta temática producidos en el país durante el período silente, la autora intenta mostrar que, así como el cine se convirtió en parte integral del mundo médico-científico de la época, la ciencia fue un componente importante de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio

CUARTEROLO, Andrea. "Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 96-125. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/37. [Acceso: 10 de septiembre de 2017]

Muchos de los principales historiadores del cine erótico y pornográfico (Moreck, Slade, Williams, Thompson, entre otros) coinciden en señalar a Latinoamérica como un centro neurálgico en la elaboración de films pornográficos durante el período silente y a la Argentina en particular como el principal productor de este tipo de cine a nivel mundial. Según estos mismos estudios, la primera película pornográfica de la historia del cine, rodada hacia 1907 y titulada *El satario,* se habría filmado en este país. Ninguno de estos trabajos ha logrado, sin embargo, proveer hasta ahora documentos sólidos que respalden dicha teoría. A través de una minuciosa investigación en archivos fílmicos, crónicas periodísticas, relatos literarios y otras fuentes escritas y visuales de la época, este artículo intenta desentrañar algunos mitos y verdades sobre la producción y circulación de cine pornográfico en la Argentina de principios del siglo XX.

CUARTEROLO, Andrea. *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelley, 1928): entre la 'ficción orientadora' y la 'fantasía histórica'", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, dossier "Cine Mudo latinoamericano", octubre de 2013, pp. 1-32. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489. [Acceso: 24 de octubre de 2017]

Este artículo centra su análisis en una coproducción argentino-estadounidense de 1928 que durante años se creyó perdida y que la autora localizó en 2012 en Italia. Titulada *Una nueva y gloriosa nación* y filmada en Hollywood con estrellas y técnicos norteamericanos, la película se centraba en la vida de Manuel Belgrano y su lucha por la Independencia nacional cruzando una imaginaria intriga sentimental con los sucesos históricos reales. El artículo analiza este curioso film en su carácter de producto híbrido a medio camino entre la educación y el espectáculo, entre la Argentina y Hollywood, entre la autoafirmación y la imitación, entre la "ficción orientadora" y la "fantasía histórica".

CUARTEROLO, Andrea. "El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini". En: Campo, Javier y Christian Dodaro. *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007, pp. 211-230.

Este artículo estudia la obra fotográfica y fílmica del misionero salesiano Alberto María de Agostini con especial atención en su película *Terre Magellaniche*, rodada durante su estancia en la Patagonia entre 1915 y 1930. Cuarterolo analiza la forma en que estos documentos visuales representaron al indígena, poniendo en tensión algunos de sus múltiples niveles de lectura y evidenciando las contradicciones en las que incurrió su autor.

CUARTEROLO, Andrea. "A Gaze Turned Towards Europe: Modernity and Tradition in the Work of Horacio Coppola" En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds.),

***Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2017, pp. 180-210**

En estrecha relación con la emergencia de los movimientos artísticos de vanguardia, a partir de la década de 1920, este ensayo examina los vínculos recíprocos que ligaron a la fotografía y al cine en estos años de vertiginosas transformaciones. Centrándose en la emblemática obra fotográfica y fílmica de Horacio Coppola, Cuarterolo estudia, además, cómo las históricas tensiones entre modernidad y tradición se vieron reformuladas en este período por un sector de la vanguardia porteña –en el que se encuentra inserto ese autor– que logró constituir una síntesis novedosa de estas dos tendencias, hasta entonces antagónicas

DE LEÓN MARGARITT, Teo. *Historia y Filosofía del Cine*. Buenos Aires: Editorial Impulso, 1947.

Esta historia del cine mundial de tono enciclopedista se destaca por ser el primer libro publicado en la Argentina en incluir un capítulo íntegramente dedicado al cine nacional. Escrito en el marco de los festejos del primer cincuentenario del invento de los Lumière, este estudio constituye un valioso documento por su cercanía temporal con el período estudiado.

DI CHIARA, Roberto. *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: edición del autor, 1996.

De carácter eminentemente anecdótico y casi sin referencias documentales, este libro escrito por el coleccionista de cine Roberto Di Chiara se destaca sobre todo por su catálogo final que enumera todas las películas silentes y de principios del sonoro pertenecientes a su archivo particular en Florencio Varela.

DI NUBILA, Domingo. *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Editorial Cruz de Malta, 1960.

La *Historia del Cine* de Di Nubila constituye el primer intento por ordenar y estructurar los datos sobre el origen y desarrollo del cine en la Argentina disponibles hasta el momento. Sin embargo, su aproximación al cine silente, como la de la mayoría de los primeros historiadores del cine latinoamericano, reproduce una visión teleológica que asume que estas experiencias pioneras formaban parte de un período primitivo o preparatorio de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez. Así el breve apartado dedicado a la etapa muda y titulado Prehistoria precede a la mucho más extensa sección sobre cine sonoro titulada "Historia". Asimismo, las fuentes en las que se basa su investigación son en gran medida inciertas colocando al libro más cerca del anecdotario que del rigor documental.

DI NÚBILA, Domingo. *Cuando el cine fue aventura. El pionero Federico Valle.* Buenos Aires: Ediciones El Jilguero, 1996.

Este libro surgió a partir de una serie de entrevistas que le realizó Domingo Di Núbila al pionero del cine argentino Federico Valle antes de su muerte en 1960. Con un tono ensayístico, el autor recupera valiosas anécdotas y datos de primera mano, que han convertido a este texto en una fuente de consulta ineludible para estudiar la trayectoria del que fue, sin duda, uno de los principales y más fructíferos cineastas de este período en la Argentina. El libro se completa con un conjunto de ensayos de especialistas y testimonios de diversas figuras que lo conocieron personalmente, como el escritor argentino Ernesto Sábato y su hijo Mario, que durante años fueron inquilinos del cineasta. Uno de los aportes más significativos del libro son sus apéndices que incluyen una lista con todos los colaboradores que participaron a lo largo de los años en la Cinematografía Valle con útiles informaciones biográficas y un invaluable listado con 337 documentales comerciales e institucionales realizados por esta empresa con datos sobre la entidad que los patrocinó.

DÍAZ, Emilio Daniel. "Luces de la ciudad, la ciudad en el cine argentino: 1919-1943". En: *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legislador José Hernández 1998*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación, 1998, pp. 177-190.

El autor estudia la conformación de la identidad nacional y su articulación de representaciones sociales entre 1919 y 1943 tomando como figura privilegiada a la ciudad de Buenos Aires.

DUCRÓS HICKEN, Pablo C. "Orígenes del cine argentino. Tiempo Precinematográfico (I)", *El Hogar*, suplemento n. 6, 12 de noviembre de 1954.
_______. "Orígenes del cine argentino. Un hombre providencial: Eugenio Py (II)", *El Hogar*, suplemento n. 10, 10 de diciembre de 1954.
_______. "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", *El Hogar*, suplemento n. 14, 7 de enero de 1955.

_______. "Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)", *El Hogar*, suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955.
_______. "Orígenes del cine argentino. Después de *Nobleza Gaucha* (V)", *El Hogar*, suplemento n. 22, 4 de marzo de 1955.
_______. "Orígenes del cine argentino. La etapa de *Una Nueva y Gloriosa Nación* (VI)", *El Hogar*, suplemento n. 26, 1 de abril de 1955.

Estos artículos publicados por el cineasta, coleccionista e historiador del cine Pablo Ducrós Hicken constituyen uno de los primeros intentos de periodizar la historia del temprano cine argentino, identificando los sucesos y las figuras más relevantes de esa etapa. Por su cercanía temporal con el período estudiado y el contacto, todavía directo, del autor con algunos de los pioneros que investigó, estos textos constituyen un documento ineludible para toda investigación que pretenda abordar los primeros años del cine nacional.

ESPAÑA, Claudio. "El cine argentino". En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1996, Vol. II, pp. 464-482.

Uno de los pocos artículos escritos por el investigador y crítico Claudio España centrados en la etapa silente. El ensayo brinda un panorama general del cine histórico producido entre 1896 y 1930, deteniendo su análisis en algunos films emblemáticos de este período.

ETCHENIQUE, Jorge y Christian Pena, *Apuntes para una historia del cine en el Territorio Nacional de La Pampa*. Santa Rosa: Departamento de investigaciones culturales del Ministerio de Cultura y Educación, 2003.

Este libro constituye un aporte novedoso que amplía las investigaciones sobre el temprano cine argentino a regiones al margen de los principales centros urbanos del país. Los autores reconstruyen las primeras cinco décadas de la historia del cine en la provincia de La Pampa, recuperando el contexto de las proyecciones cinematográficas, la influencia del biógrafo en los hábitos de sus habitantes, la historia de las salas a partir de los míticos cine-bares, los proyeccionistas trashumantes y los primeros filmes realizados en la región.

FERREIRA, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga. Contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931).* Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.

Veáse el comentario que realiza Georgina Torello sobre este libro en la sección dedicada a la bibliografía sobre cine silente uruguayo.

FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History (1896-1940).* Boston: McFarland & Company, 2003.

Escrita por un argentino radicado en los Estados Unidos, esta es la única historia dedicada al temprano cine nacional en inglés. Con una sólida investigación documental el autor reconstruye las primeras décadas de la cinematografía vernácula desde las primeras exhibiciones en 1896 hasta la llegada del sonido en la década del 30. Finkielman aborda con profundidad algunas cuestiones poco exploradas por la historiografía local como los fuertes vínculos de estas primeras películas con el tango o las relaciones transnacionales entre el cine argentino y norteamericano de este período.

FRADINGER, Moira. "Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)", *Cinémas d'Amérique latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. Disponible en: http://journals.openedition.org/cinelatino/731. [Acceso: 10 de septiembre de 2017].
____ . "Emilia Saleny." En: Gaines, Jane, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, (eds.) *Women Film Pioneers Project.* Center for Digital Research and Scholarship. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponible en: https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/emilia-saleny/ [Acceso: 10 de septiembre de 2017].

Estos artículos constituyen las investigaciones más completas sobre la vida y obra de la pionera del cine argentino Emilia Saleny. Apoyándose en una exhaustiva pesquisa documental, la autora reconstruye aspectos desconocidos de la biografía y filmografía de la que fue una de las primeras directoras de cine local.

GALLO, Gastón (comp.). *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine.* Buenos Aires: Losada, 1997.

Precedido por un completo estudio preliminar a cargo de Carlos Dámaso Martínez, este libro recopila todos los artículos sobre cine publicados por el escritor uruguayo Horacio Quiroga en las revistas *El Hogar, Caras y Caretas* y *Atlántida* y en el diario *La Nación* entre 1918 y 1931. El volumen también recupera un guión cinematográfico de Quiroga nunca filmado y titulado *La Jangada*, basado en su cuento de 1916 "La bofetada".

GARCÍA FALCÓ, Marta y Patricia Méndez. *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: CEDODAL/ Editorial Publicaciones Especializadas, 2010

Entre 1896 y 2010 existieron en Buenos Aires más de trescientos cines, sin embargo existen pocos estudios metódicos que den cuenta de este fenómeno. En un momento en que estos espacios se encuentran en acelerada desaparición, este libro se propone cubrir ese vacío a partir de una minuciosa cartografía. La investigación emprendida por las arquitectas García Falcó y Méndez no solo comprende un valioso catálogo que incorpora las características principales de esas más de trescientas salas de la ciudad sino que estudia la evolución arquitectónica de las mismas, proveyendo un valioso material gráfico que incluye planos, dibujos y abundantes fotografías.

GUIAMET, Ricardo. *Cine silente vs. cine mudo. El primitivo cine gauchesco santafesino*. Rosario: Editorial Ciudad Gótica, 2012.

Este libro estudia los films *El último malón* (Alcides Greca, 1917) y *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1923) –dos producciones fundacionales del cine santafesino– a partir de un análisis que contempla su estructura y estilo narrativo, su relación con el contexto histórico de su producción y su inserción en el género gauchesco.

IELPI, Rafael Oscar. "El cine: una novedad". En: *Rosario, del 900 a la "década infame"*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2006, pp. 167-211.

Este ensayo estudia los primeros años del cine en la ciudad de Rosario focalizándose particularmente en el desarrollo de los espacios de exhibición entre 1900 y 1930.

IRIGARAY, Fernando y Héctor Molina "Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940)", 2003. Disponible en:

https://www.academia.edu/3530762/Aproximaci%C3%B3n_a_la_producci%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica_rosarina_1900-1940_2003_ [Acceso: 10 de octubre de 207].

Basándose en una meticulosa investigación hemerográfica, este artículo reconstruye la producción fílmica surgida en el que fue el segundo polo cinematográfico más importante –después de Buenos Aires– del período silente: la ciudad de Rosario. Los autores analizan con especial detenimiento algunas películas emblemáticas de esa ciudad recuperando datos sobre su contexto de producción y exhibición.

KARUSH, Matthew. *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2012.

Traducción al español del ya clásico libro de Matthew Karush, *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946* (Duke University Press, 2012). Ubicado en el marco de la Nueva Historia Cultural y con un enfoque intertextual poco transitado por la historiografía de este período, Karush centra su estudio en la cultura de masas analizando en forma integrada el rol que la radio, el cine y la música popular (tango, folclore y jazz) tuvieron en la difusión de un imaginario clasista que exaltaba a las clases populares y demonizaba a las acomodadas y que fue hábilmente aprovechado por el primer peronismo.

LEVINSON, Andrés. *Cine en el país del viento. Antártica y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino, 2011.

En la historiografía del cine argentino, son pocas las investigaciones que estudian la producción fílmica realizada fuera de la Capital, sobre todo en el elusivo período silente. En este libro, Andrés Levinson afronta el desafío y realiza una valiosa cartografía de la filmografía antártica y patagónica entre 1890 y 1931, reconstruyendo –sobre todo a partir de fuentes hemerográficas– más de una decena de películas realizadas en el extremo sur del continente.

LOSADA, Matt. "*La mosca y sus peligros*: Science, Affect and the Microscopic Sublime". *Revista de Estudios Hispánicos.* St. Louis: Washington University in St. Louis, v. 46, n. 3, 2012, p. 465-480.

Centrando su análisis en el mediometraje de divulgación científica *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1920), Losada examina el uso de técnicas como la microfotografía y su papel en la producción de ansiedades xenófobas respecto de las crecientes masas de inmigrantes que entraban al país, a quienes se responsabilizó, en las primeras décadas del siglo XX, por la propagación de ciertas enfermedades infecto-contagiosas.

LUSNICH, Ana Laura. "Reivindicaciones y luchas obreras en el cine argentino. La emergencia y la variación histórica de la relación líder/pueblo y las representaciones audiovisuales de los conflictos". En: Campo, Javier y Christian Dodaro. *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007, pp. 17-31.

Este texto analiza un film silente y dos tempranos films sonoros que recogen y denuncian los conflictos y luchas laborales en el país y que, de acuerdo con la autora, incluyen varias de las matrices que luego desarrollaría y reformularía el cine de intervención política en las décadas siguientes: *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919), *El linyera* (Mario Soffici, 1933) y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). El artículo se focaliza en los aspectos referidos a la definición de los líderes populares, en el planteo de formas y estrategias de lucha que oscilan entre la negociación y la acción violenta y, en el plano del lenguaje cinematográfico, en la colaboración estrecha entre los registros documental y ficcional.

KOHEN, Héctor. "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919", *Cuadernos de Cine Argentino*, n. 5, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, marzo de 2005, pp. 31-46.

Este artículo analiza el rol del temprano cine argentino en la construcción de una identidad nacional y su relación con las trasformaciones políticas, sociales y culturales del país en las primeras décadas del siglo XX. La hipótesis del autor sostiene que no es posible homogeneizar al cine de este período y que "las variantes en el repertorio de la identidad resultan un poderoso instrumento de periodización para la historia del cine anterior a 1933" (p. 31)

KOHEN, Héctor. "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires". En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia, Università Ca' Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html [Acceso: 10 de octubre de 207].

Este texto estudia el papel de los inmigrantes italianos en el desarrollo del temprano cine argentino y su paradójica contribución a la construcción de representaciones simbólicas subordinadas al "discurso maestro de la identidad nacional".

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. "Coreografias traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 2, diciembre de 2016, pp. 180-225. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/67 [Acceso: 22 de octubre de 2017].

Este artículo se focaliza en los cruces del cine argentino con el tango en las primeras décadas del siglo XX. En los seis filmes analizados, la autora observa aspectos claves de la codificación corporal del tango danza que comparten procedimientos creativos con el lenguaje cinematográfico en su composición por cortes, un enfoque original no trabajado por la historiografía dedicada al período.

MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923).* Buenos Aires: Editorial Teseo, 2016.

Catálogo filmográfico que recopila todas las películas de ficción argentinas realizadas entre 1914 y 1923. Partiendo de una sólida investigación hemerográfica en diarios, publicaciones gremiales como *Excelsior* y *La Película* y otras revistas especializadas como *Imparcial Film*, *Cine Universal* o *Cinema Chat*, el autor no sólo reconstruye las fichas técnicas y la información argumental de estos films, en su mayoría perdidos, sino que recupera valiosos datos adicionales como el contexto de exhibición, la música que acompañaba las proyecciones e, incluso, algunas imágenes y fragmentos de los íntertítulos de estas películas desaparecidas.

MALDONADO, Leonardo. *Surgimiento y configuración. De la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920).* Buenos Aires: Irojo editores, 2006.

Este libro aborda una cuestión poco explorada por la historiografía local: la emergencia y desarrollo de la crítica cinematográfica entre 1896 y 1920. El autor comienza su investigación analizando los primeros anuncios y crónicas sobre cine en los diarios de fines del siglo XIX y principios del XX y el inmediato surgimiento de una protocrítica en la prensa escrita e ilustrada. Luego estudia la aparición y configuración de las primeras revistas especializadas de la década de 1910 dando especial atención a los casos de *La Película, Imparcial Film* y *Cine Universal*. El último capítulo, quizás el menos interesante por centrarse en un tema más transitado, está dedicado a la actividad como crítico del escritor uruguayo Horacio Quiroga.

MARANGHELLO, César. "El cine argentino entre el mudo y el sonoro", *La mirada cautiva*, n. 4, septiembre de 2000, pp. 49-87.

Este esclarecedor ensayo analiza las múltiples y cambiantes transformaciones que tuvieron lugar en el cine argentino en los años de transición del cine mudo al sonoro. A partir de una meticulosa investigación hemerográfica, el autor reconstruye los diversos sistemas sonoros que llegaron al país hasta la definitiva adopción del sonido óptico en la década del 30.

MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

En el contexto de las Historias del cine argentino, la de Maranghello es la que mayor importancia le otorga al cine silente dedicándole 4 capítulos a este período: "Los pioneros (1896-1910)", "Primera expansión de la producción (1911-1920)", "La artesanía discontinua de la ficción (1921-1927)" y "La difícil transición hacia el sonoro (1928-1932)". Su investigación es sólida y está basada en una exhaustiva pesquisa documental.

MARANGHELLO, César. "Julio Irigoyen, el torbellino de Buenos Aires", *La mirada cautiva*, n. 5, 2001, p. 59-86.

Completo y documentado artículo centrado en la vida y obra del director Julio Irigoyen, llamado con frecuencia el "rey de las *quickies*", por su prolífica producción de películas rodadas rápidamente, sin esmero y con un exclusivo espíritu de negocio.

MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

En la Argentina de principios del siglo XX, al igual que en la mayoría de América Latina, la producción fílmica de carácter documental fue la más continua y constante de la región en esta época temprana y su desarrollo ininterrumpido fue, sin duda, responsable del surgimiento y supervivencia de la mayoría de las incipientes empresas cinematográficas locales que nunca pudieron competir en el campo de la ficción con la hegemonía del cine europeo y norteamericano. Este libro pone su foco en este género fundamental pero muy poco estudiado por la historiografía vernácula, reconstruyendo el desarrollo de dos de los principales registros documentales del período: las actualidades y los noticiarios. Con un abordaje histórico y sociológico, Marrone investiga la relación de estas prácticas culturales con los procesos identitarios, indagando en cuestiones fundamentales para la época como la construcción de un discurso fílmico institucional, el mundo de representaciones que elabora y el sentido de sus prácticas en la configuración de un nuevo tipo de ordenamiento social y político.

MONTEVERDE, Mercedes Inés. *Mateo Bonnin. Pionero en la Cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*. Mar del Plata: edición del autor, 2015.

Escrito por una de sus descendientes, este libro está dedicado a Mateo Bonnin, pionero del cine marplatense cuya obra, como la de muchos otros precursores que desarrollaron sus carreras fuera de las ciudades capitales, fue olvidada por la historiografía del cine. La autora reproduce numerosos documentos relativos a la trayectoria de este realizador que incluyen programas de mano, avisos publicitarios, fotografías y fotogramas de algunos de sus films, hasta ahora absolutamente desconocidos.

NEIFERT, Agustín. *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006.

Este libro estudia la historia del cine en la ciudad bonaerense de Bahía Blanca entre 1898 y 2005. Como su título indica, es simultáneamente una memoria de los principales acontecimientos cinematográficos y un homenaje a los pioneros del cine locales (exhibidores, distribuidores, cineastas).

NEVELEFF. Julio y Miguel Monforte. *Mar del Plata. 100 años de cine 1908-2008.* Corregidor: Buenos Aires, 2008

Neveleff y Monforte reconstruyen la historia del cine en la ciudad Mar del Plata desde 1908 hasta 2008. Uno de los principales aciertos del libro es que no sólo da cuenta de las diversas empresas cinematográficas pioneras surgidas en la región sino que también analiza la construcción imaginaria sobre la ciudad difundida por el cine, una construcción, que en las primeras décadas del siglo XX, estuvo estrechamente asociada a las aspiraciones de las elites gobernantes que instalaron a este balneario como su destino turístico privilegiado.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "The Conventillo, the Department Store, and the Cabaret: Navigating Urban Space and Social Class in Argentine Silent Cinema, 1916–1929", ***Journal of Latin American Cultural Studies,*** **vol. 26, n. 3, pp. 377-391, Disponible en: http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2017.1343185 [Acceso: 26 de octubre de 2017]**

En este artículo se analiza un género cinematográfico que algunas tempranas revistas de cine denominaron "cine drama porteño" y que, según el autor, presenta una representación negativa y sórdida de la ciudad de Buenos Aires, poniendo énfasis en la inmigración masiva, el acelerado proceso de urbanización y las miserables condiciones de vida de los conventillos. Basándose en el análisis de algunos de los pocos films sobrevivientes, Ospina León sostiene que este género hizo visibles los diversos grados de proximidad y separación sociocultural en los espacios urbanos, funcionando como una advertencia sobre los peligros de la movilidad social y denunciando al mismo tiempo las desigualdades de género y de clase en las ciudades.

OUBIÑA, David. "La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine". En: ***Horacio Coppola. Los viajes.*** **Buenos Aires: Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, pp. 191-210.**

Sólidamente documentado, este artículo reconstruye y analiza la obra fílmica del fotógrafo Horacio Coppola y sus relaciones con el cine de vanguardia mundial.

PARALIEU, Sydney. ***Los cines de Rosario. Ayer y hoy.*** **Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.**

Después de Buenos Aires, Rosario fue no sólo el polo cinematográfico nacional más importante sino también la ciudad con más salas del país. Aunque nunca fue documentalmente comprobado, algunos investigadores incluso afirman que la primera proyección de cine pública en la Argentina tuvo lugar allí. Con un prolijo ordenamiento cronológico y partir de una investigación fundamentalmente hemerográfica, este libro recupera la historia y características de esos cines desde

1898 hasta 1998. La investigación incluye, asimismo, un listado de los espacios de exhibición alternativos como parroquias, colegios, cineclubs, centros culturales, instituciones deportivas, autocines e, incluso, cines condicionados. El libro se completa con una lista de algunos de los principales films nacionales y mundiales que se exhibieron en esas salas.

PEÑA, Fernando Martín. *Metrópolis*. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

El hallazgo de la versión original de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) en el Museo del Cine de Buenos Aires le sirve al autor de puntapié para reconstruir el fascinante contexto de distribución y exhibición de la Buenos Aires de la década del 20, el surgimiento de la cinefilia porteña y la historia de los primeros coleccionistas de cine locales.

PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino.* Buenos Aires: Editorial Biblos/ Fundación Osde, 2012.

Según Peña, el propósito de este libro no es el de proveer una nueva historia del cine sino la de formular una interrogación sobre las que se han escrito a través de la revisión de algunos films emblemáticos. En este sentido, y a pesar de que el autor sólo dedica 33 de las 302 páginas al cine silente, el libro contiene algunos datos novedosos y muy poco conocidos sobre este período.

PEÑA, Fernando Martín. "Amigos del cine". En: Artundo, Patricia (ed.). *Amigos del arte 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA, 2008.

Basado en una sólida investigación documental, este texto reconstruye la primera experiencia cineclubística argentina desarrollada entre 1929 y 1931. El artículo está incluido en el catálogo de la exposición "Amigos del arte 1924-1942", exhibida en el MALBA en 2008 y completamente dedicada a esta institución cultural –sin duda la más importante de la primera parte del siglo XX–, que fue la que albergó a este primer cineclub local.

PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.

La paradoja del título –Valentino no estuvo nunca, en verdad, en Buenos Aires– sirve al autor como puntapié para delinear una historia social del espectáculo, de la cultura de masas y las industrias culturales en los inicios del siglo pasado en la Argentina. Esta es la edición corregida y actualizada del libro que Pujol publicó en 1994 en editorial Emecé

SÁENZ, Sebastián. *El cine en Córdoba: Catálogo de la producción cinematográfica, 1915-2000*. Córdoba: Ferreyra, 2004.

Resultado de un trabajo de investigación basado en los propios créditos de los films, fuentes hemerógraficas y entrevistas, este libro releva todas las producciones cinematográficas realizadas en Córdoba durante el siglo XX. Las fichas de cada película incluyen los datos técnicos básicos y algunas informaciones complementarias.

SAN MARTÍN, Fernando. *Cine mudo argentino 1896-1932*. Buenos Aires: edición del autor, 2016.

Escrito por el coleccionista de cine Fernado San Martín, el libro repasa los nombres, títulos y sucesos claves del cine argentino del período silente. Contiene abundantes fotografías, una filmografia y algunos datos novedosos pero no siempre se mencionan las fuentes de procedencia de la información suministrada.

SERRA, María Silvia. *Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2011.

El libro de Serra, producto de su tesis de doctorado, combina elementos de la historia de la cultura y la pedagogía, los estudios fílmicos y la sociología de la escuela e intenta reflexionar sobre el campo de problemas que se abre al relacionar los lenguajes educativo y cinematográfico en la Argentina del siglo XX. La investigación propone como corpus empírico, publicaciones periódicas de alcance nacional, como *El Monitor de la Educación* y *La Obra*, además de textos especializados en pedagogía y, más recientemente, programas de acción oficiales, para encontrar en ellos reacciones y propuestas frente a la introducción del cine en las escuelas que permitan configurar cómo se fueron armando las intersecciones entre estos lenguajes. Es particularmente útil para el período que nos ocupa, el segundo capítulo, donde la autora aborda la emergencia del cine en el siglo XX y el inmediato impacto que este invento tuvo en los debates pedagógicos de la época. En este apartado Serra analiza, por un lado, los interrogantes que la aparición de este nuevo invento plantearon a la lógica de transmisión escolar y las prescripciones que se formularon para su uso en los establecimientos educativos, y aborda, por el otro, el régimen visual con el que el cine se procesó en la escuela durante las primeras tres décadas de ese siglo.

TRANCHINI, Elina. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945". En: *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legislador José Hernández 1998*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación, 1998, pp. 103-170.

Este ensayo explora el rol jugado por el cine en la construcción de un imaginario criollista en el contexto del proceso de modernización que tuvo lugar en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX. La tesis defendida por la autora sostiene que la cinematografía de este período (primero muda y luego sonora) "funcionó como núcleo de irradiación de configuraciones simbólicas próximas al mundo de las culturas populares" proporcionando una sensación de consolación y reaseguro frente a un panorama de acelerada transformación.

TUCKER, Lara. "Páginas libres. Inclusion and representation in early Argentine cinematic practices", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XLIX, n. 1, 2015, pp. 121-145.

En este artículo se parte de una investigación hemerográfica en revistas como *El Hogar*, *Cine Universal* y *Caras y caretas* y en algunos de los films argentinos silentes sobrevivientes, para estudiar la relación entre el cine y la prensa ilustrada en las décadas del 1910 y 1920. La autora sugiere que existe una transformación en la cultura visual de la época que comienza por dar prioridad a la visibilidad de las élites –por ejemplo la reproducción de fotos de la película *Amalia* (1914) en la prensa– para luego mutar hacia una configuración más expansiva. Según Tucker, el surgimiento de películas enfocadas en la clase obrera (como *Nobleza gaucha* o *Perdón, viejita*) y el fomento de prácticas participativas en las publicaciones periódicas (por ejemplo, los concursos de belleza o las solicitudes de textos e ilustraciones realizadas por los lectores) construyeron una vida pública más inclusiva en términos de clase social.

VIARO, Rubén. *Aquellos cines de Mar del Plata. Historia gráfica de los cinematógrafos.* Mar del Plata: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Municipal Museo Villa Mitre, 2013.

Una recopilación de fotos y documentos que reconstruye la historia de los cines de la ciudad balnearia de Mar del Plata desde 1900 hasta 2013. Se relevan también otros espacios alternativos de proyección como colegios religiosos y cines al aire libre.

---

[*] **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de Mexico, 2017). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com.

Bolivia

por Jorge Sala*

AIMARETTI, María. "¡Vuelve *Wara Wara*!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 299-324. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63 [Acceso: 11 de septiembre de 2017].

Entrevista a los responsables de la recuperación y restauración del film *Wara Wara*.

CORDOVA S., Verónica. "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización", *Revista Nuestra América*, n. 3, enero-julio de 2007, pp. 129-145.

A partir de un análisis de las representaciones de los indígenas en el cine desde su etapa silente a la actualidad, el artículo busca demostrar cómo esta presencia constante estuvo asociada a una serie de problemas irresueltos dentro de la composición identitaria nacional.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia.* La Paz: Editorial Los amigos del Libro, 1982.

Este texto, uno de los primeros ensayos sistemáticos sobre la historia del cine boliviano, desarrolla en sus primeros tramos un apartado específicamente dedicado a la llegada del cine al país, las primeras salas, las filmaciones iniciales de la década de 1910 y el registro de los primeros largometrajes en los años veinte. Uno de los méritos del estudio radica en su voluntad de situar estas etapas no como una "prehistoria" del cine sino dimensionar su peso específico dentro de un recorrido mayor.

KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano.* Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

Producto de la tesis de grado de su autora, este libro explora el tema del indigenismo en el cine documental en Bolivia. Si bien el estudio excede el período silente extendiéndose casi hasta el presente, el volumen incluye un capítulo integramente dedicado a este período en el que se indaga en la obra de pioneros de la cinematografía boliviana como Pedro Sambarino, José María Velasco Maidana, Arturo Posnansky, Mario Camacho y José Jiménez.

LOPEZ, Nina y Fabiola Carla. *Archivos gráficos (carteles) de Bolivia. Historia y tratamiento archivístico del archivo de la Fundación Cinemateca Boliviana.* La Paz: CEPAAA, 2011.

Libro que compendia la producción cartelística del cine boliviano con referencias a sus responsables, breves comentarios y un estudio preliminar sobre las actividades del Archivo de la Fundación Cinemateca Boliviana. Contiene reproducciones de los afiches de algunos films de la etapa silente.

MESA GISBERT, Carlos D. *Cine boliviano. Del realizador al crítico.* La Paz: Editorial Gisbert, 1979.

Compendio de artículos y entrevistas a realizadores del Nuevo Cine Boliviano surgido en los años sesenta. Más allá de este recorte, el libro contiene unas breves semblanzas biográficas de algunos directores del cine mudo (Velasco Maidana, Pedro Sambarino) y en su última parte un listado de estrenos de largometrajes bolivianos entre 1923 y 1978.

MESA GISBERT, Carlos D. *La aventura del cine boliviano 1952-1985.* La Paz: Editorial Gisbert, 1985.

Junto con el estudio de Gumucio Dagron, el libro de Carlos Mesa constituye el otro pilar de la historiografía clásica del cine boliviano. Pese al encuadre temporal del título, el texto dedica un tramo extenso a analizar la llegada del cine a Bolivia, el desarrollo de las primeras filmaciones y el período de apogeo de los largometrajes históricos en la década del veinte. Contrastando con el estudio de Gumucio Dagron, la historia de Mesa corrige algunos datos inexactos del primero a partir de nuevas fuentes documentales. Cabe señalar que en 2010 el propio autor junto a Mario Espinosa co-dirigió el documental *La aventura del cine boliviano* que recupera en formato audiovisual varios tramos presentes en el libro al mismo tiempo que actualiza algunos sucesos recientes.

NAHMAD RODRIGUEZ, Ana Daniela. "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n. 45, 2007, pp. 105-130.

A través de un estudio comparado entre dos cinematografías, el texto desarrolla un estudio sobre la representación visual de los indígenas en distintos momentos del siglo XX. En lo referido específicamente al período silente boliviano, la autora reconoce en las primeras ficciones sobre el tema una visión estática sobre las identidades de los indígenas, impulsada desde los sectores dominantes.

SALA, Jorge y Rodrigo Romero Zapata,. "*Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930). Alegoría cinematográfica del *nacimiento de una nación*", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, dossier "Cine Mudo latinoamericano", octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/499. [Acceso: 12 de octubre de 2017]

El artículo estudia las relaciones que el film *Wara Wara* estableció con los discursos nacionalistas de principios de Siglo XX (en particular retomando las propuestas elaboradas por Franz Tamayo y Alcides Arguedas). A partir de la noción de alegoría fílmica el texto traza una red de relaciones entre el ideario intelectual que atraviesan algunas elecciones narrativas del film de Velasco Maidana. Al mismo tiempo da cuenta del proceso de traslación y de los cambios operados respecto del texto dramático de origen. "La voz de la quena" de Antonio Díaz Villamil.

SUSZ, Pedro. *La campaña del Chaco. El ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés e ILDIS, 1990.

Estudio sobre las principales producciones silentes de Bolivia, detallando sus características y su circulación pública. Más allá de presentar un panorama de corte generalista, el libro se enfoca específicamente en el documental de José María Velasco Maidana *La campaña del desierto,* analizando las particularidades de su filmación en el marco de los sucesos históricos.

VARGAS VILLAZON, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Cinemateca Boliviana, CAF, Plural Ediciones, 2010.

El libro detalla pormenorizadamente el hallazgo y la reconstrucción del largometraje *Wara Wara*, estableciendo una serie de datos técnicos sumados a un breve repaso por la historia del cine silente del país y los avatares del montaje narrativo del film. Además del estudio, el libro está compuesto por numerosas reproducciones fotográficas que dan cuenta de críticas de la prensa, las salas de la época, carteles y fotogramas del film. El trabajo resulta una referencia ineludible para comprender en profundidad algunos aspectos de esta fase en el cine boliviano.

---

[*] **Jorge Sala** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de trabajos prácticos de las materias *Historia del cine universal* (UBA) y *Estudios Curatoriales I* (UNA). Es miembro del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es co-autor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en argentina*, de *Cine y revolución en América Latina* y de *El cine mexicano y argentino del período clásico*, entre otros trabajos. Fue Primer Premio en el III Concurso de ensayos cinematográficos "Domingo Di Núbila" organizado por el Festival Internacional de Mar del Plata y ASAECA. E-mail: jorgesala82@hotmail.com.

Brasil[2]

por Eduardo Morettin[*]

Em 2000, Fernão Ramos, ao escrever o verbete "livros" para a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada por ele e por Luiz Felipe Miranda, observava que "a bibliografia do cinema brasileiro possui hoje uma dimensão considerável" (p. 334). Esse volume, dezessete anos depois, aumentou. Se considerarmos apenas o período silencioso no Brasil, constatamos que a produção é bastante significativa, sinal da consolidação de um campo e, após os estudos de Paulo Emílio Salles Gomes e Maria Rita Galvão, da razoável cobertura de lacunas tanto do ponto de vista regional, dada a dimensão continental de nosso país, quanto temática.

A "dimensão considerável" se tornaria aqui um universo transbordante se incluíssemos as teses e dissertações defendidas em nossos programas de pós-graduação e as pesquisas publicadas em periódicos científicos e anais de congressos científicos. No caso da primeira produção, indicamos os links dos bancos de dados que permitirão o acesso a essas informações a partir de pesquisas com palavras-chave. No que diz respeito aos artigos, acreditamos que os livros da Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e a sua revista, *Rebeca*, na bibliografia relacionados, concentram parte importante desse quadro, porta de entrada para um conjunto de pesquisas muito consistente, rico em suas abordagens e diverso e inovador nos temas que enfrenta.

Tendo em vista o oceano a navegar, o recorte foram os livros e capítulos de livro publicados sobre o tema, sempre correndo-se o risco de uma ou outra referência ter ficado de fora, motivo pelo qual nos desculpamos de antemão.

---

[2] O trabalho somente foi possível em virtude dos acervos das bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e da Cinemateca Brasileira. Agradeço a todos os funcionários das duas instituições, exemplos de dedicação em tempos tão bicudos.

AA.VV. *Cinema brasileiro. Oito estudos.* Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte, 1980.

O livro é fruto de concurso promovido pela Embrafilme em 1977 a propósito das comemorações dos 80 anos de cinema brasileiro. Dos sessenta trabalhos inscritos, a comissão organizadora, composta por Cosme Alves Neto, José Tavares de Barros e Ismail Xavier, selecionou oito pela "significativa contribuição à historiografia do cinema brasileiro" (p. 5). Dentre os que se dedicam ao estudo do cinema silencioso, destaco. Celina do Rocio e Clara Satiko Kano, "*Pátria Redimida*. um filme revolucionário" (pp. 9-50), sobre documentário de João Baptista Groff sobre a chamada revolução de 1930; Rudá de Andrade e Maria Rita Galvão, "Eduardo Abelim" (pp. 51-87), "a primeira pessoa a fazer cinema" em Porto Alegre; Solange Straub Stecz e Elizabeth Karam, "Com Aníbal Requião nasce o cinema no Paraná" (pp. 89-107), acerca do referido "pioneiro"; Márcio da Rocha Galdino, "Paulo Benedetti. Dossiê" (pp. 109-135), "primeiro artesão e industrial de nosso cinema"; e, por fim, Jean-Claude Bernardet, "A cidade, o campo" (pp. 137-150), pensando a representação do tema no cinema brasileiro "como uma das expressões (...) da evolução do capitalismo".

AA.VV. *Il cinema brasiliano.* Traduzione dal portoghese di Aldo Borla. Genova: Silva Editore, 1961.

A primeira parte é dedicada à "cenni storici sul cinema brasiliano", como textos de Pery Ribas, "Il cinema in Brasile fino al 1920" (pp. 13-24), Caio Scheiby, "Il cinema a San Paolo" (pp. 25-32) e "Cicli regionali (Recife e Campinas)" (pp. 33-39); e Humberto Mauro, "Il ciclo di Cataguazes" (pp. 40-42). Há estudos também sobre diretores do período silencioso, como "Mauro e due altri grandi" (pp. 65-71), de Paulo Emílio Salles Gomes (sendo os dois outros grandes Mário Peixoto e Lima Barreto, este sem vínculo com o recorte aqui proposto), e "*Limite,* di Peixoto", uma entrevista com Plínio Sussekind da Rocha. Encontramos, por fim, um capítulo sobre o Chaplin Club escrito por Octávio de Faria e "Una situazione coloniale?", emblemático artigo escrito por Paulo Emílio para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* que, nesse projeto editorial, fecha o livro.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. "A Igreja católica e o cinema. *Vozes de Petrópolis, A Tela* e o jornal *A União* entre 1907 e 1921". En: Capelato, Maria Helena, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba (orgs.). *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual.* São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, pp. 315 -332.

O autor analisa como os franciscanos de *Vozes de Petrópolis*, auxiliados pelos leigos do *Centro da Boa Imprensa*, procuraram controlar o cinema, parte de um projeto mais geral de propaganda do catolicismo junto à sociedade brasileira nas décadas de 1910 e 1920, ação que demonstra, nas palavras do autor, "a sua enorme capacidade de recriar-se interpretando as questões do presente a luz da sua própria tradição" (p. 315).

ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como "agitador de almas". Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

Apesar de centrar sua análise no filme *Argila* (1940), de Humberto Mauro, e no exame dos projetos ideológicos que lhe conferem suporte, dedica um capítulo do livro ao cinema brasileiro dos anos 1920, analisando a trajetória do diretor e da atriz e produtora Carmen Santos, além das campanhas empreendidas pela revista *Cinearte* (1926-1942) a favor do cinema brasileiro e de uma maior participação do Estado no controle da produção.

ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos. Antologia da crítica cinematográfica*. Organização de Donny Correia e Marcelo Tápia. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida e Editora da Unesp, 2016.

Seleção de críticas de cinema publicadas pelo escritor Guilherme de Almeida na coluna "Cinematographos" para o jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 1926 a 1942 (pp. 19-613). Dispostas cronologicamente, o livro traz ao final um apêndice que reúne uma série de artigos do poeta intitulado "Memórias de um fã", publicados em 1936. Completam o extenso volume: uma apresentação geral de Marcelo Tápia; dois estudos de Donny Correia, um sobre a chamada "metodologia crítica" de romancista, historiando o projeto e justificando a seleção, e outro sobre o interesse de Guilherme de Almeida pela trajetória do ator Olympio Guilherme, que venceu um concurso da Fox promovido no Brasil em 1927 para escolher dois novos atores destinados a estrelar filmes americanos; e uma análise da coluna "Cinematographos" por Erika Lopes Teixeira.

ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Organização de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

O escritor modernista Mário de Andrade pouco escreveu sobre cinema, se compararmos essa produção com a crítica sobre música e literatura. Esse pouco foi reunido por Paulo Cunha, responsável pelo ensaio "Mário de Andrade. leitor e crítico de cinema". No livro encontramos as críticas publicadas entre 1922 e 1943. No que diz respeito ao cinema silencioso, interessa-se por *Foolish Wives* (*Esposas Ingênuas*, 1922), de Eric von Stroheim, *Faust* (*Fausto*, 1926), de Murnau, a comédia de Charles Chaplin, sendo raro o comentário sobre filmes brasileiros, como é o caso do feito a *Do Rio a São Paulo para casar* (1922), de José Medina. A relação entre modernismo brasileiro e cinema foi examinada por Ismail Xavier, em *Sétima Arte. Um culto moderno*, obra que será comentada abaixo.

ANDRADE, Rudá de. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

Esta cronologia se inicia em 1910, com a iniciativa do diretor do Museu Nacional (RJ), Edgar Roquette-Pinto, de criar uma filmoteca científica, e com a realização de *Minas Gerais* por Aristides Junqueira. Interessa-se, portanto, mais por eventos que se relacionam à cultura cinematográfica, como a criação de revistas, publicação de livros e formulação de políticas, como a determinação de Fernando de Azevedo, diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, para o uso do cinema em escolas.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. "Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro". En: Holanda, Karla e Marina Tedesco (org.). *Feminino e Plural. Mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus, 2017.

O texto analisa a trajetória de Cléo de Verberena, a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no Brasil, intitulado *O mistério do dominó preto* (1930), ainda filmado no modo silencioso.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

A bela época do cinema brasileiro permitiu que muitas informações dispersas fossem reunidas e postas a serviço de um trabalho de catalogação exaustivo para o período que compreende os anos 1898 a 1912 sobre a presença do cinema na cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa de Araújo já era conhecida dos especialistas nos anos 1960, como indica a menção a ela feita por Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes no prefácio de *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Expressão Cultura, 1966). Em suas palavras, tiveram a "oportunidade de ler os [seus] importantes originais". A sistematização de Araújo teve como critério a cronologia, como a própria disposição dos capítulos indica. De "O cinema chega ao Brasil" até "O cinema conquista o Brasil" acompanhamos os relatos encontrados em jornais e revistas ilustradas, avançando o quadro sistemático do que foi produzido e apoiando-se em uma reprodução parcial ou integral das fontes escritas que consultou, sem considerações sobre as características de filmes a que não podia ter acesso. Livro de fundamental importância para o estabelecimento de uma filmografia acurada do cinema brasileiro do período, representou à época um "marco", como observa Paulo Emílio Salles Gomes em sua apresentação (outro comentário introdutório é o de Alex Viany). Até então, informações esparsas sobre as primeiras filmagens impediam a delimitação de nosso ponto de partida, o chamado "nascimento do cinema brasileiro", datado de 1898, e a conhecida 'bela época' (1908 a 1911), momento em que teria havido um contato maior entre o cinema aqui produzido e seu público. Deve-se destacar também a farta iconografia que acompanha o texto.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Esse livro, com rica iconografia, é um desdobramento das pesquisas que resultaram no livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, trabalho centrado no cinema produzido, exibido e comentado na então capital federal, o Rio de Janeiro. Em *Salões*, o interesse recai na cidade de São Paulo entre os anos de 1897 a 1914, com o mesmo empenho de pesquisa e catalogação já observados em *A Bela Época*. Sistematização de informações pautada pela cronologia, como a própria disposição dos capítulos indica. "1908 - O Crime da Mala e a Primeira Fita Cantante", "1909 - As Fanhosas Viúvas Alegres daquele tempo", e assim por diante. De todo modo, constitui-se em ponto de partida fundamental para pesquisas sobre o cinema do período.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Na sala de espera do cinema Odeon*. Texto de Fernando Ferreira Campos. Rio de Janeiro, 1991.

Nesse pequeno livro interessa o "catálogo seletivo de programas antigos de cinema", assim como a relação de exibidores de filmes nacionais de ficção, material que se encontra depositado no acervo da instituição.

BALADI, Mauro. *Dicionário de cinema brasileiro: filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Mais de quatro mil filmes são listados em ordem alfabética, com fichas técnicas e sinopses.

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS DA CINEMATECA BRASILEIRA

É possível assistir em http://www.bcc.org.br/ filmes silenciosos completos ou fragmentos, e consultar cartazes de filmes e fotografias, dentre outros materiais.

BARRO, Maximo. *Almeida Fleming. Uma vocação*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999.

Pequeno estudo de caráter biográfico sobre Francisco de Almeida Fleming, que realizou entre 1919 e 1926 filmes de ficção na cidade mineira de Pouso Alegre. Também foi o responsável por documentários que registram aspectos da região e das cidades por onde viveu, como Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 1930 a 1950.

BARRO, Maximo. *Na trilha dos ambulantes*. São Paulo: Maturidade, 2000.

O trabalho recupera a trajetória de diversos exibidores ambulantes, detalhando o formato de exibição, os equipamentos utilizados. Traz dados biográficos de Victor di Maio, José Roberto de Cunha Salles, Francisco Serrador e Paschoal Segreto, dentre outros.

BARRO, Maximo. *Participação italiana no cinema brasileiro*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.

Trata-se de um dicionário bilíngue (português e italiano) dedicado aos atores, atrizes, produtores, exibidores e diretores de origem italiana que se radicaram no Brasil. Dentre os de interesse ao pesquisador do cinema silencioso, temos verbetes biográficos dedicados a Paolo Benedetti, Arthur Carrari, Vittorio Capellaro, Gilberto Rossi e Alberto Traversa, dentre outros.

BARRO, Maximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

O autor historia as primeiras exibições cinematográficas na cidade de São Paulo no período que corresponde ao ano de 1895 até 1900. Nesta segunda edição, o autor inclui, segundo Luiz Felipe Miranda, que faz a apresentação do livro, dois estudos intitulados "A chegada do kinetoscópio" e "Cinema e dívida externa".

BARROS, Elinaldo. *Panorama do cinema alagoano*. Maceió: Secretaria de Educação e Cultura, 1983.

Três breves capítulos dão conta da chegada do cinema em Maceió, capital do estado de Alagoas, e do primeiros registros feitos na região por Guilherme Rogato nos anos 1920.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1978.

O livro traz, como o título indica, um relato memorialístico desse cineasta que dirigiu seu primeiro filme em 1914 (*A viuvinha*), participando como diretor, fotógrafo, argumentista, roteirista de mais de vinte obras, entre documentários e ficções, somente no período silencioso.

BERGFELDER, Tim, Lisa Shaw e João Luiz Vieira (org.). *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2016.

Três capítulos são dedicados ao cinema silencioso. Maite Conde, em "Consuming visions. female stars, the *melindrosa* and desires for a Brazilian film industry", examina o fenômeno do star system brasileiro nos anos 1920. "A star system created by fans. Pernambucan cinema in the 1920s", de Luciana Corrêa de Araújo, discute o papel da imprensa na constituição de um star system local, criado em torno dos filmes produzidos nos anos 1920 em Recife, capital do Estado de Pernambuco. Por fim, Ana Pessoa examina a figura de Carmen Santos em "A star in the spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s", estrela constituída pelo esforço de *Cinearte*, mais do que pela penetração de seus filmes, como muitas atrizes brasileiras do período.

BERNARDET, Jean-Claude. *Bibliografia brasileira do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ Belo Horizonte, MG: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1987. Cadernos de Pesquisa 3.

Com 549 referências, o autor incorporou ao seu levantamento não apenas livros especializados em cinema, mas "ensaios sobre qualquer assunto, memórias, correspondência", incluindo "ficção, teatro ou poesia, se, de algum modo, se encontram referências cinematográficas quer a fatos reais quer não (personagens cineastas, personagens que vão a cinema etc.)" (p. 3). Não incluiu livros publicados no exterior sobre o nosso cinema. Dispostos em ordem cronológica (de 1911 a 1986), cada livro é acompanhado de pequeno comentário e informações sobre a obra.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Propostas para uma história.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Nesse livro em que a história é mobilizada para se pensar o presente, em que cada capítulo o caráter ensaístico nos leva de um momento a outro do passado rumo ao contemporâneo, em movimento sempre dialético, há dois capítulos mais circunscritos ao cinema silencioso: "Cavação" e "Aventuras do pensamento industrial cinematográfico". No primeiro, Bernardet reflete sobre a prática generalizada, não apenas naquele período, da cavação: os cinegrafistas corriam atrás de, "cavavam", encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos "cavadores" não desfrutava de muito prestígio entre a crítica cinematográfica, que sempre privilegiou a ficção. Bernardet também observa o predomínio do documentário e do filme de atualidades no conjunto da produção do período. No capítulo dedicado ao chamado "pensamento industrial", o autor observa as análises, diagnósticos e propostas surgidas nos anos 1910 e 1920. Uma segunda edição do livro foi publicada em 2009 pela Companhia das Letras, com o acréscimo de uma grande antologia de textos agrupados nos seguintes temas. "Capitalismo imaginário"; "Chanchada, pornochanchada e outras questões delicadas"; "Mentalidades e estratégias de produção - conversas"; "O produtor Anatole Dauman". O prefácio da nova edição ficou a cargo de Arthur Autran.

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935. Jornal O Estado de S. Paulo.* São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

Trata-se de pesquisa fundamental para o estabelecimento da filmografia do cinema brasileiro, completando e ampliando o trabalho de Vicente de Paula Araújo. Os títulos estão organizados em ordem cronológica, reproduzindo a ficha técnica de cada produção a partir dos dados recolhidos no jornal, bem como os comentários críticos. Há também a indicação da data de lançamento na cidade de São Paulo e informações sobre o circuito de cinemas percorrido pelo filme. Ao final, tem índices de títulos, onomástico, de companhias produtoras, de salas de exibição e de “assuntos”. O levantamento reforça a sugestão de Maria Rita Galvão, expresso em *Crônica do cinema paulistano* (São Paulo. Ática, 1975), de que “pode-se pensar numa história do cinema brasileiro, cuja infraestrutura técnica, econômica, financeira, comercial, é constituída pelo documentário e o jornal [cinematográfico], enquanto que o longa-metragem de ficção é o sonho, a vontade, o ‘verdadeiro’ cinema, mas exceção” (sem indicação de página).

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

Trata-se de livro que até hoje influencia as pesquisas voltadas para a história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, por se contrapor à periodização adotada pelos historiadores de cinema, marcada profundamente pelo trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes em textos como “Panorama do Cinema Brasileiro. 1896-1966”, comentado nessa bibliografia. O autor expõe a fragilidade de uma periodização que se acredita portadora de significado para todos os elementos que compõe a experiência do cinema (produção, exibição, crítica, etc.). Apontando a necessidade de adotar uma postura crítica em relação aos documentos e ampliando o campo a ser percorrido, dado que é preciso que o historiador tenha um “cabedal de informações maior que aquelas referentes à estrita produção cinematográfica” (p. 114), Bernardet problematiza a própria ideia de origem e a obstinada procura dos historiadores pela primeira filmagem, pelo girar da manivela original, dado muito significativo na historiografia brasileira pela excessiva valorização do filme e do cineasta, ao invés de considerar sua circulação ou inserção em um sistema econômico. Outro ponto de discordância diz respeito às histórias gerais, construídas em torno de um fio condutor geralmente articulado à ideia de nação ou de Brasil. Diversas são as fraturas expostas pelo autor nesta periodização, e a partir destas Bernardet levanta uma não menor quantidade de propostas e questões. Dentre elas, a possibilidade de analisar historicamente as obras a partir de gêneros ou de “filões”, como os chamados “filmes criminais” (p. 58), o que romperia com a compartimentação em épocas. A periodização estabelecida se ocupa, por sua vez, dos filmes de ficção que, dentro do cômputo geral, compõem a minoria. Investe contra a chamada Bela Época do Cinema Brasileiro, título do livro de Vicente de Paula Araújo, questionando o se havia de fato um encontro consciente do público com os filmes pelo fato destes serem identificados como brasileiros.

BIBLIOTECA DIGITAL DAS ARTES DO ESPETÁCULO DO MUSEU LASAR SEGALL

Além da consulta às coleções completas das primeiras revistas brasileiras especializadas em cinema, *A Scena Muda* e *Cinearte*, há disponível em http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=35 "instrumentos de controle terminológico para a representação e a recuperação da informação no campo das artes do espetáculo e fotografia".

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUFBA/ EDUNEB, 2007.

Trata-se de reedição do livro originalmente publicado em 1919. Afora seu interesse pela memória baiana, não há muitas explicações, nem no prefácio de Consuelo Pondé de Sena, nem em outros trabalhos sobre o período, sobre o porquê do jornalista, diretor do Teatro São João e figura importante do cenário cultural soteropolitano ter se dedicado à escrita de uma história das salas de cinema na capital do estado da Bahia. Além de nos apontar as salas de exibição extintas e as então existentes, o autor dedica breves comentários às primeiras filmagens realizadas na Bahia.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Filmografia do cinema em Mato Grosso*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2008. (Coleção memória e mito do cinema em Mato Grosso, 3).

O livro registra os filmes realizados na região desde 1908, quando é filmado *Colônias Silvícolas de Mato Grosso*. São 21 filmes no período que corresponde ao período de interesse para o pesquisador do cinema silencioso. Traz também uma lista de "filmes brasileiros exibidos ou não em Mato Grosso". Por mais que o "não" nos deixe em dúvida, cabe registrar que apenas dois pequenos documentários de 1908 são exibidos em Cuiabá, capital do Estado, até o final dos anos 1920. A pesquisa foi realizada, como nos informa o autor em sua introdução, em jornais mato-grossenses, além de recorrer às filmografias já estabelecidas.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória do cinema em Mato Grosso*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2008. (Coleção memória e mito do cinema em Mato Grosso, 1).

Oriunda de um mestrado realizado na Escola de Comunicações e Artes sob a orientação de Maria Rita Galvão, o trabalho de Borges amplia o pouco que se sabia sobre a história do cinema da região, conhecimento reunido em publicações de difícil acesso. O primeiro capítulo, "Dos primórdios ao cinema sonoro" (pp. 29-68), recupera, a partir de 1903, os principais filmes, salas de cinema e personagens dessa história.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2005.

O livro foi publicado originalmente em 1956. A partir de sua segunda edição revista e ampliada em 1960, foi incorporado um pequeno apêndice, "Origens literárias do cinema brasileiro", em que aborda as relações entre literatura e cinema brasileiro nos anos 1900 e 1910.

CALDAS, Yolanda Lhullier dos e Pedro Henrique Caldas. *Francisco Santos. Pioneiro no cinema do Brasil*. Pelotas, RS: Edições Semeador, 1995.

Trata-se de uma biografia sobre Francisco Santos, recuperando dados sobre sua trajetória teatral em Portugal e no Brasil, a fundação e o fechamento da produtora Guarany Fábrica de Fitas Cinematográficas, os filmes realizados, e a posterior atividade empresarial. Traz uma apresentação de Antonio Jesus Pfeil, o prefácio de Miroel Silveira e como anexo documentos e entrevistas sobre o biografado.

CAPELLARO, Jorge. *Vittorio Capellaro. Italiano pioneiro do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: V. G. J. Capellaro, 1997.

O livro trata da trajetória desse imigrante italiano que iniciou sua vida artística no teatro na Itália. Estabelecido em São Paulo, realiza nove filmes de ficção, sendo que o único remanescente é *O Caçador de Diamantes* (1933). Há uma apresentação de todos os filmes realizados, com histórico, ficha técnica e dados sobre a distribuição. O autor procura situar a contribuição de Capellaro para o cinema, apontando o que considera inovações, tanto do ponto de vista técnico como estético. A primeira edição desse estudo, atribuída também a Victorio G. J. Capellaro, foi publicada em 1986 com o mesmo título na série Cadernos de Pesquisa, uma publicação da Embrafilme e Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

CAPELLARO, Jorge J. V. e Paulo Roberto Ferreira. *Verdades sobre o início do cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

Com apresentação de Márcio Souza, o livro traz uma série de apontamentos sobre os "primeiros" (a primeira projeção de cinema no Brasil; a primeira filmagem no Brasil; o primeiro laboratório para cinema no Brasil). Além disso, traz anexos sobre aspectos vários do omniógrafo (filmes exibidos, anúncios em jornais, estudos comparativos, etc).

CAPES. CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES

Em http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/ estão disponíveis para consulta e download teses e dissertações defendidas nos programas de pós-graduação do Brasil a partir dos anos 2000.

CARDOSO, Maurício. *Uma história dramática do cinema brasileiro*. São Paulo: LiberArs, 2017.

A intenção de sua história é a de contá-la "como fenômeno cultural inserido num processo mais amplo, no qual cada filme e o conjunto da produção ganhariam sentido ao expressar dimensões política, econômica, artística e ideológica da experiência social brasileira" (p. 9). O dramático do titulo se explica pelo fato de ter havido "conflitos terríveis entre os protagonistas, impasses de toda ordem e tramas intricadas" (p. 11). Nessa luta, o "filme nacional (...) é o herói desse livro" (p. 11). No amplo panorama que tece, dedica um capítulo, "Das origens ao cinema falado (1898-1928)", ao cinema silencioso.

CARNEIRO, Eva. "O espectador cinematográfico na Belém dos anos de 1920". En: Martins, Bene e Joel Cardoso. *Desdobramentos das linguagens artísticas. Diálogos interartes na contemporaneidade*. Belém: UFPA, 2012, pp. 89-106.

Nesse capítulo a autora aborda, como o título indica, o "papel ativo [do espectador], não como mero receptor, mas como interlocutor da mensagem fílmica" (p. 89). Há muita discussão teórica, mas Carneiro escolhe como objeto a recepção dos filmes de Tom Mix, recuperando o debate em torno da adesão e resistência ao cinema norte-americano.

CARVALHO, Giselle Maria Lozza, Patrícia Maria Mairelles Nasser e Wânia Savazzi. "O cinema em Curitiba", *Cadernos de Pesquisa*, n. 4, Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro/ Belo Horizonte: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1988, pp. 3-40.

O trabalho é oriundo de monografia de conclusão de curso em História da Universidade Federal do Paraná. O objetivo é realizar uma história social de Curitiba a partir do cinema, procurando avaliar se no período de 1897 a 1912 o novo meio de comunicação provocou "mudanças de hábitos da sociedade" (p. 6). Foram consultados os periódicos de época e realizadas entrevistas. Historia a chegada do cinematógrafo e as companhias ambulantes, as empresas que surgem em Curitiba, capital do estado do Paraná, a fim de explorar o setor de exibição, e a recepção, no começo dos anos 1910 aos filmes estrangeiros, dentre outros temas.

CARVALHO, Jaílson Dias. *Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros. Registros de filmes nacionais em salas de cinema.* Montes Claros, MG: Editora Unimontes, 2009.

Há um capítulo sobre o cinema silencioso, a saber, "Registros sobre o cinema mudo em Montes Claros (1918-1931)" (pp. 19-55), além de um anexo intitulado "Filmes exibidos em Montes Claros durante o cinema mudo" (pp. 227-228). Nesses registros, retirados de jornais da cidade e dispostos em ordem cronológica, há notícias sobre diferentes aspectos, como exibição de filmes, projetores, acompanhamentos musicais, comportamento do público, etc.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.

Em um momento em que a internet não existia, esse guia foi a primeira filmografia estabelecida a partir de extensa pesquisa documental, apresentação das fontes utilizadas e controle de vocabulário. Posteriormente, foi incorporada à *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

Esse guia dá continuidade ao trabalho desenvolvido na publicação anterior. Posteriormente, o levantamento foi incorporado à *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 e 1925.* Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.

Esse guia dá continuidade ao trabalho desenvolvido na publicação anterior. Posteriormente, o levantamento foi incorporado à *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Filmografia Brasileira. Quarto fascículo. Período de 1926 e 1930.* São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1991.

Esse guia dá continuidade ao trabalho desenvolvido na publicação anterior destinada a cobrir o período 1921 a 1925. Posteriormente, o levantamento foi incorporado à *Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira*.

CINEMATECA PORTUGUESA. *Ciclo de cinema brasileiro.* Apresentado por Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1987.

Com prefácio de Luis de Pina, este livro foi publicado por ocasião de mostra panorâmica sobre o cinema brasileiro promovida pela Cinemateca Portuguesa, ocorrida após ao ciclo de filmes exibidos no Centre Georges Pompidou, comentado abaixo. O livro reúne textos de caráter geral sobre a história do cinema brasileiro e seus diretores. Maria Rita Galvão escreve o capítulo "Cinema brasileiro. o período silencioso" (pp. 15-40) e Carlos Roberto de Souza se encarrega de um estudo monográfico dedicado a Humberto Mauro (pp. 105-120). Temos também a "Filmografia Integral de Humberto Mauro". Em "Vinte realizadores brasileiros. dicionário" (pp. 157-181), João Bénard da Costa se ocupa dos diretores contemporâneos.

CONDE, Maite. *Consuming visions. Cinema, writing, and modernity in Rio de Janeiro.* Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

Como a autora indica, seu objetivo é, para além das relações entre cinema e literatura no Brasil no final do século XIX e primeiras décadas do XX, entender o cinema como "the incarnation of the restructuring of everyday contemporary society, which brought with it the promise of mass consumption and drastic changes in social, gender, and race relations” (p. 10). Discute, assim, a modernidade, o primeiro cinema brasileiro e sua historiografia. As crônicas literárias, as atividades culturais das associações de imigrantes e trabalhadores, a presença do público feminino nas salas de exibição e os vínculos do cinema com o modernismo da década de 1920 são alguns dos temas e fontes examinados por Conde.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ 7 Letras, 2008.

Neste livro o autor dedica dois capítulos ao silencioso, a saber, “Primeiras tentativas de sonorização” e “Passagem para o sonoro”. No primeiro, analisa as primeiras tentativas de “sincronização entre sons e imagens no período de exibição e produção de filmes no Brasil” (p. 10) entre 1902 e 1911. Examina também “o fenômeno dos [filmes] cantantes como uma estética alternativa de unir sons e imagens de sucesso” (p. 11). No segundo capítulo trata da transição do silencioso para o sonoro, da campanha movida por parcela da crítica em defesa do cinema mudo e do comportamento do público nessa passagem, dentre outros aspectos.

COSTA, Renato Gama-Rosa. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; Apicuri, 2011.

Neste panorama da evolução dos cinemas no Rio de Janeiro, o autor está preocupado com o aspecto arquitetônico das salas cinematográficas e a consequente difusão e consolidação da *art déco* na então capital da República. O trabalho também documenta expansão dos espaços de exibição pelos subúrbios. Após discutir a *art déco*, Costa dedica um capítulo à ocupação do centro do Rio de Janeiro pelos cinematógrafos, outro às salas que abrigavam espetáculos de teatro e cinema, e depois um terceiro à sua consolidação na sua região central em um período que abrande os anos de 1896 a 1928, ano que é inaugurado o Pathé-Palácio, primeiro cinema *art déco* da cidade. O autor examina a transição provocada pela chegada do sonoro. No anexo traz uma relação de arquitetos e engenheiros pesquisados.

COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões. Cinema & sociedade. Manaus (1897/1935)*. Manaus, AM: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

O trabalho, a partir de extensa pesquisa documental, historia a presença do cinema no Amazonas, em sua primeira parte, para depois se debruçar na biografia de Silvino Santos, importante documentarista do período silencioso, e analisar seu filme mais conhecido, *No Paiz das Amazonas* (1922). Traz uma filmografia de Silvino e três anexos. "As salas de Cinema no Amazonas", com uma relação das salas de exibição de Manaus e outras cidades da região amazônica, acompanhada de notas sobre os proprietários, localização, período de funcionamento, etc; "Filmando no Amazonas", com filmografia produzida na região, excetuando-se a de Silvino; e "O mundo dos espetáculos", que trata dos espaços que abrigavam "a vida artística da cidade" (p. 281).

COSTA, Selda Vale da e Narciso Júlio Freire Lobo. *No rastro de Silvino Santos.* Manaus, AM: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.

Os autores tratam da história de Silvino Santos, um dos mais importantes documentaristas do período silencioso, diretor de *No paiz das Amazonas* (1922), dentre outros trabalhos. Documentos textuais e iconográficos contribuem para resgatar os diferentes momentos de sua trajetória nesta obra também interessada nas peculiaridades de realização em um estado como o Amazonas. Traz, além de comentários sobre alguns de seus filmes, a "Filmografia de Silvino Santos", estabelecida por Selda Vale da Costa.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana. Recife, cinema, melancolia.* Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

Preocupado em analisar "as estratégias de apropriação, na periferia do capitalismo, de instrumentos técnicos de produção visual (notadamente fotografia e cinema) a partir da observação direta das representações visuais efetivamente produzidas" (pp. 25-26) em um período que abarca a segunda metade do século XIX e os filmes do chamado Ciclo de Recife (1923-1931), o autor relaciona a modernidade e a cultura visual e literária produzida nessa época para identificar as representações da cidade que foram construídas ao longo do tempo.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS.

Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/, está organizada em grandes temas, como artes visuais, arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música. No caso de cinema, há verbetes dedicados a filmes, contendo dados de produção, sinopse, comentário crítico sobre o estilo da obra, síntese de sua recepção e prêmios. Dentre os filmes analisados, temos *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro, *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, *João da Mata* (1923), de Amilcar Alves, *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS.

Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/, está organizada em grandes temas, como artes visuais, arte e tecnologia, literatura, teatro, cinema, dança e música. No caso de cinema, há verbetes dedicados a filmes, contendo dados de produção, sinopse, comentário crítico sobre o estilo da obra, síntese de sua recepção e prêmios. Dentre os filmes analisados, temos *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro, *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, *João da Mata* (1923), de Amilcar Alves, *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE

Tratam-se de publicação da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), a principal associação científica brasileira no campo do cinema. Entre 1997, data de seu primeiro encontro, até 2012, a entidade publicou anualmente um livro com a seleção dos melhores textos de seus congressos. Todas as publicações estão disponíveis em http://www.socine.org/publicacoes/livros/. Nelas é possível encontrar diversos capítulos de importantes historiadores dedicados ao cinema silencioso no Brasil, como Luciana Corrêa de Araújo, Arthur Autran, Rafael de Luna Freire, dentre outros.

FARDIN, Sônia. *Imagens de um sonho. Iconografia do cinema campineiro (1923-1972)*. Campinas, SP: Museu do Som e da Imagem de Campinas, 1995.

Trata-se de "uma seleção de imagens produzidas pelos sonhos dos que se dedicaram à atividade cinematográfica em Campinas, de 1923 a 1972" (p. 5). O capítulo "Ciclo dos anos 20" traz fotogramas e fotos de diretores e filmes, como, dentre outros, E. C. Kerrigan e o seu *Sofrer para Gozar* (1923). Para cada filme uma sinopse e ficha técnica, além de breves comentários de caráter biográfico. Há um texto de apresentação ao capítulo de Carlos Roberto de Souza, maior especialista no tema e autor de dissertação de mestrado, ainda inédita, intitulada *O Cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood brasileira*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1979, sob a orientação de Maria Rita Galvão.

FERNANDES, Anchieta. *Écran natalense*. Natal: Sebo Vermelho, 1992.

No que diz respeito ao cinema silencioso, o livro trata da exibição de filmes em Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, desde o final do século XIX. Ocupa-se também das salas de cinema, com destaque para o Cine Polytheama, inaugurado em 1911.

FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca. Cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2009.

O livro "investiga a relevância" que as salas de cinema "tiveram e ainda têm nas vidas e memórias das pessoas, na organização e na configuração de espaços citadinos" (p. 33), além de historiar essa presença na região da Tijuca, bairro da cidade do Rio de Janeiro. No que diz respeito ao passado, o primeiro capítulo dedica boa parte de suas páginas ao processo de urbanização na região e à formação dos espaços dedicados à exibição de filmes no período silencioso.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano. Uma história em ciclos.* Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2000.

O autor examina três momentos da produção cinematográfica pernambucana. No primeiro capítulo se dedica ao chamado Ciclo de Recife, um dos ciclos regionais mais produtivos da história do cinema brasileiro silencioso.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA DA CINEMATECA BRASILEIRA

A *Filmografia Brasileira*, disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p, é uma base de dados que "reúne e disponibiliza informações sobre a produção audiovisual brasileira como um todo", sistematizando todos os levantamentos feitos até os anos 2000, sem contar os registros da produção cinematográfica nacional por meio de recortes de jornal.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. *Fazendo fita. Cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.

O recorte diz respeito à chegada do cinema, em 1897, e à exibição do primeiro filme sonoro em 1930 em Salvador, capital do Estado da Bahia. Analisa as reformas urbanas ocorridas na cidade, pensando o cinema dentro desse quadro geral destinado a celebrar as virtudes do progresso; os cinemas itinerantes dos anos 1900, com "mapeamento das salas de exibição construídas no período" (p. 27); o hábito de ir ao cinema; e, por fim, a incorporação do cinema às festividades da região e à linguagem jornalística.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy. História das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros/ Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

Boa parte do livro é dedicada à história das salas de cinema no período silencioso, história ancorada em sólida pesquisa documental e iconográfica. Acompanhamos a chegada do cinema à cidade, as diferentes formas de exibição até a consolidação dos chamados palácios e o comportamento do público e da crítica diante do meio de comunicação que então se consolidava.

FUNDAÇÃO CIDADE DE GUIMARÃES. *Um europeu na Amazônia. Silvino Santos*. Textos de João Paulo Macedo e Aurélio Michelis. Guimarães, 2012.

Traz um pequeno estudo sobre Silvino Santos a cargo de João Paulo Macedo, um texto de Aurélio Michiles sobre o cineasta e dezenas de fotografias de Silvino sobre os índios, a borracha e a região amazônica.

GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais. Ensaio de filmografia*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, Editora Comunicação, 1983.

A pesquisa foi agraciada com o Prêmio "Cidade de Belo Horizonte -Ensaio - 1983". Na apresentação, José Tavares de Barros, presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, alerta o leitor sobre o que considera "pecados menores", como "omissões de nomes e deslocamento de datas". Realizado a partir de entrevistas e extensa pesquisa em jornais de época, o livro arrola em sua filmografia mais de 880 títulos, abrangendo o período de 1903 a 1983 (pp. 70-392). Dedica boa parte de seus ensaios ao cinema silencioso, como "A década de 10 – Aristides Junqueira em BH". Há um roteiro também intitulado “Memória do cinema em Minas - I Parte (cinema mudo)”, com, na verdade, uma sequência de fotos de materiais iconográficos a serem utilizados no filme idealizado e os comentários do narrador que serão feitos às imagens (pp. 31 -38).

GASTAL, Susana. *Salas de cinema. Cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: UE, 1999.

O livro historia a presença das salas de cinema em Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, chamada pela autora de “cidade cinemeira” (p. 12). A pesquisa de fontes foi realizada pelos “pesquisadores da Assessoria de Pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura” e posteriormente cruzada por Gastal com os relatos de cronistas e memorialistas. São três os capítulos dedicados ao cinema silencioso. “Antes dos anos 1910. O cinema magia”; “Década de 10. O cinema não mente!”; “Década de 20. ...E fez-se o verbo e fez-se arte”. Além de dados sobre o desenvolvimento urbano da cidade, de notas históricas sobre os principais cinemas, Gastal também aponta outros eventos, como a criação em 1927 de *A tela*, revista cinematográfica. Não há material iconográfico sobre o período em questão.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

Originalmente dissertação de mestrado defendida em 1969 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação de Paulo Emílio Salles Gomes, o livro traz, pela primeira vez, uma abordagem histórica do cinema realizado na cidade de São Paulo, capital do estado de São Paulo, no período silencioso. Há algumas linhas de força que orientam a reflexão histórica, como. a “mediocridade atroz – medíocre nos meios, na forma, no conteúdo, na repercussão (ou ausência dela)” dessa produção (p. 11); esse cinema entendido como “ponto de encontro entre [a cultura] burguesa que se generaliza e a popular que é sufocada” (p. 17); a ligação dos diretores, em sua maioria imigrantes, com a cultura operária, fator que contribuiu para o forte preconceito das elites contra essa produção; os vínculos desses diretores com a fotografia e o teatro; o domínio do mercado pelo cinema norte-americano; a importâncias das criticadas escolas de cinema e das cavações que, a despeito dos problemas, garantia a continuidade da produção; a posição marginal do ponto de vista cultural do nosso cinema; e o conformismo e a adequação a um tipo de cinema já em desuso. Além desse quadro, original e instigante, Maria Rita realizou entrevistas com diversos cinegrafistas e parentes dos diretores do período, material que foi reescrito pela autora e agrupado na seção “Depoimentos”.

GALVÃO, Maria Rita e Jean-Claude Bernardet. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

O livro integra uma coleção derivada de um ciclo de seminários de pesquisa coordenado por Adauto Novaes sobre a questão do nacional e popular, noção fundamental para pensar a cultura brasileira nos anos 1960. No caso desse livro, segundo seus autores, “a análise dos textos que compõem cada uma de suas partes foi elaborada e redigida individualmente”. O cinema silencioso e o realizado no início dos anos 1930, é o tema da primeira parte, intitulada “Nosso. Nosso?”. Baseada em documentos de época, como críticas de jornal e revistas publicadas a partir de 1910, a intenção foi a de compreender “o que se entendia por cinema nacional na primeira metade do século, e se o popular passa por aí” (p. 15) sem se deter “sobre a evolução cronológica que este debate pode ter sofrido por motivos internos ou externos; sem avaliar as posições ideológicas globais, políticas, estéticas, profissionais de cada ator envolvido; sem avaliar o tom ideológico e político global dos periódicos onde foram publicados os artigos que usamos” (p. 16). Dentre os temas, são analisados a linguagem cinematográfica, o que era representado, a nacionalidade dos diretores, o rural e o urbano nos filmes, a relação com o cinema norte-americano.

GOMES, Paulo Augusto. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisalida, 2008.

Na introdução o autor traça um panorama do cinema em Minas Gerais desde a chegada do cinematógrafo no final do século XIX e inícios do XX para apresentar o quadro geral dentro do qual “se desenvolveu a atividade dos pioneiros” (p. 25). São biografados Aristides Junqueira, Paulo Benedetti, Igino Bonfioli, Clementino Doti, Francisco de Almeida Fleming, Carlos Masotti, Humberto Mauro, Pedro Comello, Manoel Talon, José Silva, José Magalhães, João Carriço, Luiz Renato Brescia. Há reproduções de trechos de entrevistas retiradas de periódicos de época e iconografia sobre os filmes mencionados.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". En: Calil, Carlos A. e Maria T. Machado (orgs.). *Paulo Emílio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

Esse texto, publicado originalmente em 1974, fruto de uma intervenção de Paulo Emílio no I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, realizado naquele ano no Instituto Joaquim Nabuco em Recife, também pode ser considerado um dos mais influentes no estudo do documentário brasileiro no período silencioso. É nele que Paulo Emílio cunha os termos que qualificam e exprimem a maior parte da produção daquelas décadas: a representação dos rituais de poder e do berço esplêndido. Este "é o culto das belezas naturais do país, notadamente da paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensação para o nosso atraso" (p. 324). O ritual do poder diz respeito aos filmes que se ocupam de nossas elites políticas e econômicas, muitas vezes as mesmas que encomendavam os documentários e as atualidades cinematográficas. Paulo Emílio Salles Gomes apontava no final dos anos 1970 o desconhecimento existente em relação à produção documental brasileira no período silencioso. Situação considerada surpreendente, pois já se sabia que o filme de enredo era a exceção, sendo a "continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental" (p. 324).

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema. Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

O livro reúne três ensaios: "Pequeno cinema antigo", "Panorama do cinema brasileiro. 1896/1966" e "Cinema. trajetória no subdesenvolvimento". O primeiro texto é de 1969, publicado primeiramente em italiano, na revista *Aut-Aut*, de Milão, tendo circulado posteriormente em cópia mimeografada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Nele, Paulo Emílio observa o descaso do Brasil com seu passado, dado revelador da "vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria" (p. 29). Para ele, fator sempre atuante na sua relação com alunos e discípulos, trata-se de "abordar criticamente o passado brasileiro com o espírito de servir o presente e o futuro, mas ao mesmo tempo se impregnar de simpatia" (pp. 29). Articula os eventos de nossa história do cinema ao quadro mais geral da cultura no

Brasil a fim de pensar nas razões de nosso “atraso” (p. 29). Nesse percurso analítico, que se estende até o final dos anos 1950, destaca a produção de filmes entre 1908 e 1911, a chamada “idade do ouro”, tendo em vista a “cinzenta frustração das décadas seguintes” (p. 31), e os “primeiros sinais de vitalidade” (p. 32) dos anos 1920, com o aumento da produção, “a consciência [por parte da crítica] cinematográfica nacional”, e a presença de obras “que atestam um incontestável domínio de linguagem e expressão estilística” (p. 32), prosperidade interrompida com a chegada do sonoro. O segundo texto que integra esse livro foi revisto e ampliado a partir da publicação de Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Expressão Cultura, 1966). No texto mais influente, “Cinema. trajetória no subdesenvolvimento”, publicado originalmente em 1973, Paulo Emílio formula a ideia-chave para pensarmos as contradições do processo histórico-cultural de nosso cinema. “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar” (p. 77).

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

Estudo matricial sobre o cinema silencioso brasileiro, toma como ponto de partida a vida e a obra de Humberto Mauro durante os anos em que dirigiu na cidade de Cataguases, interior do estado de Minas Gerais, *Na primavera da vida* (1926), *O tesouro perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). Como aponta Paulo Emílio , “não havia outra pessoa no Brasil [em 1930] que há quatro anos vivesse exclusivamente de realizar filmes de enredo” (pp. 440). O autor historia a formação do cineasta, analisando o meio sociocultural em que viveu e a influência exercida pelos seus primeiros mestres. Dentre eles, Pedro Comello, responsável por iniciar Mauro “nos mistérios elementares da química e da física aplicadas à fotografia” (pp. 78), e também pela fotografia de *Na primavera da vida* (1926), filme desaparecido, mas primorosamente reconstituído por Paulo Emílio a partir de pesquisa com fontes de época e entrevistas. O último mestre nesses anos foi Adhemar Gonzaga, responsável pela revista *Cinearte,* cujas conversas e “os filmes agora assistidos à luz de suas lições varreram do espírito de Humberto as sensações arraigadas do espectador comum e abriram-lhe os olhos para o óbvio, isto é, para o artifício" (pp. 138). A ancoragem em sólida pesquisa histórica não dispensa a análise fílmica, situando cada obra do diretor em relação ao que se fazia na época, tanto no Brasil quanto no mundo. Há um capítulo dedicado à ideologia presente nas páginas da revista *Cinearte*, com destaque para a sua campanha a favor de um cinema brasileiro repleto de "ambientes luxuosos habitados por pessoas de alto nível social" (pp. 268), e a preocupação com a influência moral exercida pelos filmes, dentre outros pontos.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário. Vol. I (1956 – 1959) e Vol. II (1959 – 1965)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Nos anos 1950, Paulo Emílio Salles Gomes realizava seu trabalho mais agudo de intervenção, seja na reiteração do imperativo de construção da história e da memória do cinema brasileiro - pela pesquisa e pela consolidação de um arquivo tão essencial quanto a Cinemateca Brasileiro, seja na condução de um debate sobre o Brasil contemporâneo. Há vários artigos de Paulo Emílio escritos para o *Suplemento Literário* no jornal *O Estado de São Paulo* nesse período que têm como tarefa principal a recuperação da trajetória de vários diretores do período silencioso, como "Um pioneiro esquecido", "Evocação campineira" e "Dramas e enigmas gaúchos", e a avaliação crítica de livros como *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), de Alex Viany. Fundamental é o artigo "Uma situação colonial?", de 19 de novembro de 1960, que examina, em amargo balanço, a situação do cinema brasileiro em todos os seus aspectos. Se há um denominador comum, esse é a mediocridade, onde "tudo apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento" (p. 256). A compilação dos artigos para esta publicação foi realizada por Zulmira Ribeiro Tavares e obedece a ordem cronológica em que foram publicados pelo jornal. Carlos Augusto Calil está reeditando pela Companhia das Letras a obra de Paulo Emílio a partir de recortes temáticos, incluindo artigos publicados em outros veículos (ver *O cinema no século*, 2015 e *Uma situação colonial?*, 2016).

GONÇALVES, Maurício. *Cinema e identidade no Brasil*. 1898-1969. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

Como o título indica, o autor pensará a história do cinema brasileiro a partir de "alguns momentos-chave de construção de discursos que se inseriram nos projetos de nação surgidos no Brasil durante o século XX, particularizados pela representação de características identitárias de nosso país e de nosso povo" (p. 11). O capítulo "A Primeira República, o Cinema e o Moderno" é dedicado ao cinema silencioso.

GONZAGA, Adhemar e Paulo Emílio Salles Gomes. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão Cultura, 1966.

No prefácio os autores afirmam que "quanto mais vamos conhecendo o velho cinema nacional, mais nos vamos certificando, sem dúvida alguma, de que os seus homens e obras são testemunhos insubstituíveis de uma aspiração à independência e à cultura" (p. 9). O editor do livro de Paulo Emílio , *Cinema. Trajetória no subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980) informa que "embora o livro seja assinado por dois autores, o texto foi escrito por Paulo Emílio Salles Gomes, responsabilizando-se Adhemar Gonzaga pela parte iconográfica e legendas das fotografias" (p. 38). Nessa divisão, os comentários sobre as imagens constituem oportunidade para comentários biográficos mais detidos de algumas personagens citadas no corpo do texto, esse de caráter mais geral e preocupado com o processo histórico e suas principais características. Dividido em épocas (1896 a 1912; 1913 a 1922; 1923 a 1933; 1933 a 1949; 1950 a 1966), o recorte privilegia os momentos de conciliação entre a produção e o público, como foi o caso de sua "primeira época", por exemplo. Ela representaria a fase inaugural de uma harmonia que foi perdida pela ação de agentes externos. Neste sentido, recuperá-la no presente significa trazer de volta um tempo que o cinema brasileiro precisa reencontrar. A iconografia reunida é expressiva e rara, pela primeira vez reunida em livro.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, 1996.

Fartamente ilustrado, o livro trata da história das salas de exibição no Rio de Janeiro entre os anos de 1895 a 1995. O critério de escolha dos cinemas historiados foi "o impacto, a dimensão e a penetração que o fenômeno salas de exibição alcançou na cidade" (p. 16). No que diz respeito ao cinema silencioso, o livro trata da chegada dos primeiros aparelhos de projeção de imagens em movimento à cidade, os espaços de exibição que se formam até a constituição da Cinelândia, denominação popular dada à região central da cidade que passou a abrigar os mais importantes cinemas. Dentro de uma cidade reformada conforme os padrões urbanísticos franceses da época de Haussmann, as suntuosas salas de cinema se juntam aos equipamentos culturais lá existentes, como o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, participando, assim, do concerto da modernidade tal como regido pelas elites.

GONZAGA, Alice e Carlos Aquino. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

Com rica iconografia e reprodução de documentos de época, o livro reconstitui a trajetória de Adhemar Gonzaga, figura fundamental para o cinema brasileiro da década de 1920 e 1930, à frente da revista *Cinearte*, criada por ele em 1926, e da produtora Cinédia em 1930, dentre inúmeras iniciativas.

HABERT, Angeluccia Bernardes. *A Bahia de outr'ora, agora. Leitura de* Artes & Artistas*, uma revista de cinema da década de 20*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia/Academia de Letras da Bahia, 2002.

Como o título indica, a autora examina *Artes & Artistas*, criada por Arthur Arezio Fonseca em 1920. A revista foi comercializada até 1924, depois de 153 edições. A autora pretende estabelecer não apenas "o conhecimento da época da sua publicação, como detectar (...) o embrião do raciocínio positivista" (p. 15). Analisa, dentre outros pontos, o discurso a respeito do cinema, o projeto gráfico, a presença dos filmes brasileiros. Traz uma reprodução em fac-símile da primeira edição de *Artes &Artistas*.

HEMEROTECA DIGITAL DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/, é possível consultar as coleções de revistas importantes do cinema silencioso, como *Cinearte* e *Scena Muda,* bem como pesquisar por palavras-chave o conteúdo de diversos jornais diários do Brasil. Os impactos da *Hemeroteca Digital*, criada em 2007, na pesquisa sobre cinema silencioso brasileiro ainda precisam ser avaliados.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 3. Estrelas do cinema mudo. Brasil 1908-1930*. Coordenação e pesquisa: Maria Fernanda Bicalho e Patrícia Moran. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som/Escola de Comunicação UFRJ, 1991.

O estudo pretende "registrar alguns elementos que definiram o processo de construção da imagem das divas que povoaram as telas e as fantasias" no cinema brasileiro silencioso (p. 42). Como se trata de primeira iniciativa sistemática, a opção foi a de trazer informações de caráter biográfico sobre as atrizes e a repercussão de sua atuação junto à crítica especializada. O capítulo "Cinema Mudo" apresenta a biografia de mais de uma centena de atrizes, escritos também por especialistas convidados, como Carlos Roberto de Souza, Ana Pessoa e Máximo Barro, dentre outros. O livro inclui ainda uma reflexão sobre o estrelato e as suas peculiaridades no Brasil.

KORFMANN, Michael (coord). *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: MV Wissenschaft, 2006.

Limite (1931), de Mário Peixoto, é examinado sob diferentes perspectivas por autores como Walter Salles, Saulo Pereira de Mello, Carlos Augusto Calil, William Drew, Alexander Graf, Paulo Venâncio Filho, Constança Hertz, Aparecida Berchior, Marco Lucchesi e Marcelo Noah, que procuram, dentre outros aspectos, analisar o processo criativo do diretor, a dimensão estética da obra, a sua importância e atualidade para a história do cinema mundial. Traz um prefácio do organizador da obra, uma apresentação de Walter Salles, e "A film from South America", texto que durante muito tempo foi atribuído a Eisenstein por Mário Peixoto, verdadeiro autor do artigo.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

Com apresentação Ismail Xavier, o livro dedica seu primeiro capítulo aos chamados "pioneiros da era muda", com destaque conferido aos filmes *No Paiz das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, *Ao redor do Brasil* (1932), de Luiz Thomaz Reis, e *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lustig.

LEAL, Wills. *Cinema e província. História do cinema paraibano*. João Pessoa: Edição do autor, 1968.

Em dois capítulos o historiador trata do cinema silencioso. No primeiro, dedica quatro páginas ao surgimento e ampliação das salas de exibição na Paraíba. Dedica o segundo capítulo ao estudo da figura do cinegrafista Walfredo Rodriguez, responsável por, dentre outros documentários, *Sob o céu nordestino* (1929), longa-metragem produzido entre 1924 e 1928, e “um marco no cinema nacional, notadamente pelo seu aspecto científico” (p. 19)

LEAL, Wills. *Cinema na Paraíba/cinema da Paraíba*. vol. 1. João Pessoa: Santa Marta, 2007.

Com apresentação de Mônica Botelho e prefácios de Vladimir Carvalho e Oscar de Castro, o livro trata da história do cinema na e da Paraíba. No que diz respeito ao cinema silencioso, interessam os capítulos iniciais, a saber, “Velhos cinemas ou a chegada da era maravilhosa da imagem” e “O cinema invade a Paraíba ou as características de cada cidade”.

LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica. Volume 1. 1891-1931.* Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

Organizado por ano, o livro em mais de quinhentas páginas traz informações sobre a presença do cinema em Fortaleza, articulando esses dados sobre aparelhos, críticos e salas de exibição tanto com a história geral do cinema quanto a do Brasil. Há uma lista dos “300 filmes que fizeram sucesso (1898-1931)” na capital do estado do Ceará.

LEITE, Ary Bezerra. *A tela prateada. Cinema em Fortaleza - 1897-1959. Do cinematógrafo aos anos 50*. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

Como indicado pelo título, o autor traça o percurso histórico relativo à presença do cinema em Fortaleza, capital do estado do Ceará, de suas salas de exibição, de seus críticos, etc. Traz um quadro sinóptico ao final com os cinemas da cidade, com data de inauguração.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

Nessa história dedicada aos espaços que exibiram filmes e peças teatrais, a autora, baseada em “crônicas, artigos de periódicos, análise dos processos de construção dos edifícios nas praças, impressões de viajantes e diplomatas” (pp. 27-28), além de ampla iconografia, se dedica a pensar a cultura da modernidade e do espetáculo. Assim, insere a criação dos espaços de exibição dentro das reformas urbanísticas empreendidas na cidade do Rio de Janeiro, realizadas para que a então capital da

República se equiparasse aos centros "civilizatórios". Dentre os capítulos de interesse, destaco "O cinema e a praça: 1907-1950".

MACHADO Jr., Rubens. "São Paulo e seu cinema. Para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954). En: Porta, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo. v. 2. A cidade no Império.* São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 457-505.

Rubens Machado Jr. é um dos especialistas em cinema silencioso, autor de uma inédita dissertação de mestrado intitulada *São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20* (São Paulo: ECA-USP, 1989). Na primeira parte deste capítulo, "Dos inícios ao apogeu do período silencioso nos anos 20" (pp. 457-479), o autor retoma, de forma resumida, sua pesquisa, recuperando a presença dos imigrantes, a influência do cinema norte-americano e os principais filmes dessa época, como *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina. Ao final, traz uma filmografia.

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio. Caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon.* São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

Originalmente apresentado como tese de doutoramento em História para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 1997, o livro se ocupa das diferentes frentes nas quais a Comissão Rondon esteve envolvida. O capítulo "Uma câmara em busca da Nação" trata do cinema e da fotografia na referida comissão, destacando sua importância junto à formação de um público. Examinou, dentre outros, fragmentos de *Os sertões de Mato Grosso* (1912-1913), *Rituais e festas bororo* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), e *Ao redor do Brasil* (1931), coletânea de materiais filmados entre 1924 e 1930.

MARTINS, Luciana. *Photography and documentary film in the making of modern Brazil.* Manchester: Manchester University Press, 2013.

O livro discute as relações entre cultura visual, nação e modernidade a partir do exame de fotografias e filmes produzidas por uma "variedade de grupos, incluindo cinegrafistas, exploradores, aventureiros, antropólogos, intelectuais e missionários" (pp. 7). Uma extensa iconografia é mobilizada na análise das imagens, fixas ou em movimento, que são tomadas em sua intersecção entre duas culturas, a nativa e a euro-americana. Seu objeto são os índios, registrados em expedições ocorridas no

Brasil entre os anos 1910 e 1930. Dentre elas, dedica dois capítulos ao documentarista Silvino Santos. O primeiro, "Silvino Santos: documenting modern Brazil", examina *No paiz das Amazonas* (1922) e *Terra Encantada* (1923). O segundo, "Filming *Terra Incognita*: the exploration of the Amazon", trata do registro das expedições do explorador norte-americano Hamilton Rice pelo interior da região amazônica. Dentre os materiais analisados, *No Rastro do Eldorado* (1925), de Silvino Santos. Há também um capítulo, "Coffee, modernity and the Brazilian image world", dedicado ao exame da imagem do café, outro produto muito identificado à ideia de brasilidade nos anos 1920, examinando documentários como *Companhia Docas de Santos* (1926-1929) e *Fazenda Santa Catharina-Perderneiras* (1927).

MATOS, Marcos Fábio Belo. *...E o cinema invadiu a Athenas. A história do cinema ambulante em São Luís. 1898-1909*. São Luís: FUNC, 2002.

O autor retoma o trabalho mais à frente comentado de Euclides Moreira Neto sobre o início do cinema em São Luís, capital do estado do Maranhão. Matos ampliou a pesquisa, recorrendo à imprensa da época para situar, entre 1898 e 1909, acerca das exibições itinerantes, chamadas de "cinema ambulante". Depois de um capítulo introdutório sobre o surgimento do cinema na França e sua chegada ao Brasil, de considerações sobre a cidade de São Luís no período histórico estudado, e de uma apresentação sobre "os antecedentes dos aparelhos cinematográficos" (p. 22), o quinto capítulo, enfim, mapeia "todos os aparelhos cinematográficos que passaram por São Luís" para discorrer sobre "as possíveis influências e repercussões que esse Ciclo Ambulante deixou" à cidade (p. 23). Traz como anexo "Referências sobre aparelhos cinematográficos nos [jornais] pesquisados de São Luís durante o ciclo do cinema ambulante".

MATOS, Marcos Fábio Belo. *Ecos da modernidade. Uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís*. Passo Fundo, RS: Méritos, 2016.

O trabalho, como o título indica, analisa o impacto da passagem dos cinematógrafos por São Luís, capital do estado do Maranhão, entre os anos 1898 e 1909, preocupado com "as relações e os engendramentos do discurso sobre o cinema ambulante com discursos da modernidade" sobre a cidade (p. 14). O primeiro capítulo, dedicado à história do cinema ambulante na região, traz elementos para situarmos a circulação de aparelhos e filmes, bem como a sua recepção.

MAURO, André di. *Humberto Mauro. O pai do cinema brasileiro*. São Paulo: Giostri, 2013.

O autor, dramaturgo e ator, é neto de Haroldo Mauro, irmão mais novo de Humberto, e apresenta o projeto editorial como um "livro-roteiro" (p. 13), dado que seu "objetivo inicial era desenvolver o roteiro para um longa-metragem, mas, por ocasião do centenário de seu nascimento em 1997, resolvi homenageá-lo publicando um livro" (p. 13). Em formato de roteiro, com indicações de cena, como por exemplo, "Bar do Fonseca – Interior – Noite" (p. 38), e livro, dada a separação em capítulos e a inserção de comentários críticos, a história do cineasta é contada desde o seu período de formação em Cataguases até seu falecimento em 1983.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Um dos poucos filmes brasileiros acrescidos pela editora à série importada da British Film Institute, que lançou uma coleção de pequenos livros dedicou aos filmes considerados clássicos da história do cinema mundial. Traz extenso comentário critico sobre a obra, exibida em 1931, além de dados biográficos sobre Mario Peixoto antes e depois de seu primeiro e único filme.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite. Filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Esse livro é resultado do trabalho de restauração do filme realizado pelo autor em 1970 e foi pensado como "instrumento de trabalho e de prazer para quem ama o cinema" (p. 9). O instrumento consiste na reprodução de todos os fotogramas de *Limite* (1931), realizando dessa maneira "um análogo de partitura de música para o cinema, uma espécie de mapa, onde se pudesse seguir todo o filme visualmente e não literariamente" (p. 9). O "mapa", como ficou conhecido o projeto editorial, foi de suma importância em uma época em que não existia VHS e o acesso à película era raro. O prefácio de Octávio de Faria, um dos membros do Chaplin Club, cineclube formado em 1928 e defensor do cinema silencioso e, em particular, de *Limite*, situa a obra criticamente. Há também um texto introdutório de Mello.

MELO JUNIOR, Cordovan Frederico de. *Cine Luz. No tempo do cinema*. União da Vitória, PR: Fundação Municipal de Cultura, 1996. (Nossa memória, 1).

O livro se ocupa do Cine Luz, construído na década de 1950. Porém, traz notas históricas e iconografia sobre alguns dos cinemas construídos nos anos 1920 na região, como os da cidade de Porto União, no estado de Santa Catarina. Dentre as imagens encontra-se, a de uma orquestra destinada a acompanhar os filmes silenciosos no cinema da cidade.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora Ltda, 1990.

Há pequenos verbetes biográficos dedicados a diversos cineastas do período silencioso, como Eduardo Abelim, Luiz de Barros, Antônio Campos, Arturo Carrari, José Medina, Humberto Mauro, José del Picchia, Vittorio Capellaro, dentre inúmeros citados.

MNEMOCINE. BANCO DE TESES SOBRE CINEMA BRASILEIRO.

Nesse trabalho desenvolvido por José Inacio de Melo Souza, disponível em http://teses.l2o.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/, é possível recuperar informações sobre teses e dissertações sobre cinema brasileiro defendidas em programas de pós-graduação do Brasil a partir de 1972, e do exterior.

MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo capital artística. A cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

Em um dos raros estudos voltados à economia da cultura, o autor analisa "a dinâmica de relações estabelecidas entre a atividade cafeeira e o segmento cultural paulistana no período 1906 – 1922" (p. 19). Há um capítulo dedicado à "situação do segmento das casas de espetáculo (cinemas e teatros, com exceção do Teatro Municipal)" (p. 21) e os vínculos com o capital cafeeiro. Examina aspectos pouco incorporados à história do cinema como as oscilações do custo de vida, o perfil socioeconômico dos espectadores e listas de preços nominais de ingresso, dentre outros assuntos.

MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *Primórdios do cinema em São Luís*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão/Cineclube Uirá, 1977.

Trata-se de um trabalho de graduando em Comunicação Social na Universidade Federal do Maranhão sobre, como indicado no título, os primeiros aparelhos trazidos, salas de cinemas construídas e filmes realizados em São Luís, capital do Estado do

Maranhão. A pesquisa abarca o período que se inicia em 1897 até 1919, ano da inauguração do cine-teatro Éden.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro. História e relações com o Estado*. Niteroi, RJ: Eduff; Goiânia, GO, CEGRAF/UFG, 1994.

Dividido em épocas, abrange o período que vai de 1896 a 1985. Dedica três capítulos ao período silencioso, divididos cronologicamente, a saber, 1896-1911, 1912-1922, 1923-1933. Cada capítulo traz um "resumo", um "panorama político" e um pequeno panorama histórico centrado em seus filmes, diretores e produtores, agrupados ora em gênero, como os filmes cantantes, ora nos chamados ciclos regionais.

MORETTIN, Eduardo. "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso". En: Morettin, Eduardo; Marcos Napolitano; Mônica Kornis (org.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, pp. 11-43.

O autor examina a produção documental brasileira do período silencioso centrada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, submetendo-a a recortes temáticos que transcendem a historiografia clássica do cinema brasileiro e que dialogam com a história cultural. Dois traços dominantes são destacados: a representação de eventos cívicos e espaços monumentais típicos a uma metrópole no Brasil nas primeiras décadas do século XX; a representação dos festejos carnavalescos nas ruas (corsos, desfiles de clubes). É feito o exame mais rigoroso de um filme, *Caça à Raposa* (1913), de Antonio Campos, a fim de verificar o padrão de ordem visual estabelecido em sua relação com o recorte proposto

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema e História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

Nesse estudo sobre os filmes *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940), ambos de Humberto Mauro, o autor realiza uma análise dos projetos dirigidos ao emprego do cinema em sala de aula nos anos 1910 e 1920, além de examinar alguns filmes do período, como *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lustig, a fim de perceber como a encenação da história e de seus lugares de memória se insere na tradição mobilizada pelos educadores.

MORETTIN, Eduardo. "O Rio de Janeiro no documentário brasileiro do período silencioso. Imagens, circuitos e formulações críticas". En: Kushnir, Beatriz e João Luiz Vieira. *Rio, 450 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Em Tempo; FAPERJ, 2016, pp. 17-32.

O texto historia a presença do cinema brasileiro no período por intermédio da cultura cinematográfica surgida naqueles anos, tanto em cronistas da imprensa, como Figueiredo Pimentel, como nas páginas de *Cinearte*. Elenca os principais temas do cinema produzido e veiculado na então capital da República, analisando *O que foi o carnaval de 1920!* e *Barão do Rio Branco - A nação em luto - Os funeraes* (1912), ambos de Alberto Botelho.

NICOLAS, Isabella Souza. *O cinema brasileiro no século XX. Depoimentos*. Rio de Janeiro: s.n, 2004.

Há um capítulo dedicado à "bela época", aqui entendida como o período que abrange toda a existência do silencioso no Brasil. Os capítulos, na verdade, são estruturados a partir da iconografia e de trechos de entrevistas realizadas pela autora com Hernani Heffner, Paulo Roberto Ferreira, Lécio Ramos, Carlos Diegues, Cil Farney e Silvio Da Rin.

NOBRE, Francisco Silva. *À margem do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1963.

Reunião de textos sobre diferentes aspectos culturais do cinema brasileiro, traz capítulos dedicados a cineastas do período silencioso, como, dentre outros, Antonio Leal, Paolo Benedetti e Humberto Mauro.

NOBRE, Francisco Silva. *O livro de cinema no Brasil*. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1976.

Traz capítulos com comentários críticos a respeito de livros sobre cinema brasileiro agrupados em diversos temas, como "aspectos técnicos", "história do cinema", "cinema educativo", "catálogos e anuários", "traduções de livros estrangeiros", "Chaplin", dentre outros.

NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética do Banco do Brasil, 1955.

O livro cobre o período que vai de 1903 a 1940, estruturando-se por anos e, para cada ano, a lista dos eventos tidos como mais importantes (realização de filmes, inauguração de cinemas, o surgimento de revistas, etc.). O próprio autor assume, em sua apresentação, o caráter de "apresentação de dados", muito corrente em diversos dos livros aqui inventariados, distante de um esforço de síntese, análise e agrupamento por um critério que não seja o cronológico.

NORONHA, Jurandyr. *Dicionário de cinema brasileiro. De 1896 a 1936. Do nascimento ao sonoro.* Rio de Janeiro: EMC, 2008.

Além de verbetes dedicados a filmes, diretores, atores e atrizes, fotógrafos, músicos e compositores, companhias produtoras, etc (pp. 55-432), o dicionário, com rica ilustração, traz as seguintes partes. "Cronologia", com dados relativos à história do cinema brasileiro silencioso e dos anos 1930; "Ciclos regionais", listando tanto os mais conhecidos, como Cataguases, Recife, dentre outros, como os menos, sendo o de Bariri, cidade do interior do estado de São Paulo, o mais singular, e indicando, para cada ciclo, os filmes a ele pertencentes; "Gêneros", em que Noronha discorre, em uma página, sobre os filmes "falantes e cantantes"; e "Bibliografia", com pequenos comentários sobre os livros concernentes ao período.

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela.* Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (Ebal)/Kinart Cinema e Televisão/Embrafilme, 1987.

Com apresentações de Paulo Roberto Ferreira e José Carlos Avellar, o livro traz uma extensa iconografia comentada pelo autor. Como Noronha diz, não se trata de "um livro propriamente, mas [de] um punhado de textos-legendas", dedicado ao cinema silencioso no Brasil entre os anos de 1898 e 1930. Há reprodução de fotogramas pertencentes ao acervo do colecionador, como *Circuito de São Gonçalo* (1909), de Alberto Botelho, tido como "o mais antigo filme brasileiro até hoje descoberto" (p. 16). Por sua raridade, esta e outras imagens do livro constituem fonte inestimável de pesquisa.

NORONHA, Jurandyr. *Pioneiros do cinema brasileiro.* São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

Edição de luxo e trilíngue (português, alemão e inglês) que traz uma história ilustrada do cinema brasileiro, com um pequeno texto de caráter histórico acompanhado de um cronologia que se inicia em 1908 e termina em 1933. O projeto editorial foi realizado para a 46ª Feira Internacional do Livro, em Frankfurt.

ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto. História breve do cinema.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1952.

Nessa história geral, dedica um capítulo ao cinema brasileiro (pp. 171-191). O cinema silencioso ocupa duas páginas na parte intitulada "Nos bons tempos da cena muda" em abordagem que privilegia a lista de diretores e respectivos filmes.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

Na primeira página o livro aborda alguns dos filmes silenciosos produzidos entre 1929 e 1931, como *Lábios sem Beijos* (1930), de Humberto Mauro, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Acompanham, como indicado no título, fotogramas e fotografias de cena.

PAIVA, Samuel e Sheila Schvarzman (orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

O livro sistematiza os trabalhos de pesquisa do grupo coordenado por Carlos Roberto de Souza, Luciana Correa de Araújo e Arthur Autran que, de 2002 a 2008, promoveu na Cinemateca Brasileira sessões destinadas a mostrar toda a produção remanescente do período silencioso. Nesse projeto editorial temos um apanhado bastante profícuo de diferentes momentos da produção cinematográfica brasileira, em movimento que procura se distanciar de paradigmas e conceitos já constituídos em nossa historiografia, como "ciclos regionais" ou "pioneirismo". O texto de introdução, de Carlos Roberto de Souza, "Estratégias de sobrevivência", situa o livro e discute o papel da Cinemateca na preservação de nossa memória cinematográfica. São quatro seções temáticas. "Sobre gênero no cinema silencioso"; "Tensões nas representações sociais"; "A viagem da Nação"; e "Os arquivos e a memória". Ao final, dois anexos: "Relatório de viagem do Major Reis", de 1918, que inclui também o documento "Fé de ofício do capitão Luiz Thomaz Reis (de 1900 a 1928)", e "Levantamento dos filmes brasileiros existentes do período silencioso"

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir). ***Le cinéma brésilien.*** **Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.**

Publicado por ocasião de uma retrospectiva consagrada ao cinema brasileiro pelo Centre Georges Pompidou, de março a outubro de 1987, o livro reúne textos de caráter geral sobre a história do cinema brasileiro e seus diretores. Maria Rita Galvão escreve o capítulo "Muet" (pp. 51-65), e Carlos Roberto de Souza se encarrega de um estudo monográfico dedicado a Humberto Mauro (pp. 135-143). Em parte de "Critique, idéologies, manifestes" (pp. 221-229), Ismail Xavier discorre sobre *Cinearte*, as relações entre cinema e modernistas, e a crítica de *O Fan*, publicação de Chaplin Club. Aspectos da história do período silencioso também são abordados por Paulo Antonio Paranaguá, em "À la recherche d'un star system" (pp. 199-211), e por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, em "Muses derrière la caméra" (pp. 213-219). Completam a obra um "Tableau synoptique: cinéma, culture et société au Brésil" (pp. 21-48), a cargo de Paranaguá, "Dictionnaire des réalisateurs" (pp. 251-259), "Deux cents films brésiliens (1913-1986)" (pp. 261-311) e "Lexique", com a tradução para o francês de termos como "cinemão" e "barravento", dentre outros.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. ***A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos.*** **Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Casa da Palavra, 2014.**

O primeiro "tempo", de interesse aos estudiosos do cinema silencioso, deste ensaio relaciona quatro escritores e poetas modernos dos anos 1920 e 1930 ao cinema. São eles, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Carlos Drummond de Andrade. Examina a posição desses intelectuais para com o cinema norte-americano, dentre outras questões, e procura reavaliar a tese do desencontro entre cinema e modernismo brasileiros, tal como indicado por Ismail Xavier e Paulo Emílio Salles Gomes.

PEREIRA, Adriana Martins. ***Lentes da memória. A descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio: 1888-1930.*** **Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.**

Centrada na história visual de Petrópolis e do Rio de Janeiro e na cultura amadora a partir da coleção de Alberto de Sampaio, a autora incorpora em seu livro um capítulo intitulado "Cinema amador", naquele que é o primeiro estudo publicado sobre o tema no país, com sistematização histórica e análise dos filmes amadores realizados por

Sampaio. Destaca-se a primorosa pesquisa, a qualidade da edição e a rica iconografia mobilizada em seu trabalho.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *A música no cinema silencioso no Brasil.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

Esse estudo se debruça de forma mais vertical sobre a presença e participação da música no acompanhamento de filmes brasileiros exibidos no período silencioso. Há reprodução e análise de várias partituras e de fotografias de grupos musicais dentro das salas de cinema, bem como o resgate da história de alguns compositores da época.

PFEIL, Antonio Jesus. "Cinematógrapho e o cinema dos pioneiros". En: Becker, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995, pp. 17-29.

Como o título indica, o texto faz um estudo panorâmico sobre os principais cinegrafistas e nomes envolvidos com o cinema silencioso no estado do Rio Grande do Sul, avançando também em considerações de caráter histórico sobre a produção nos anos 1930 e 1940.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos. O cinema dos anos 20.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

Nesse livro a pesquisadora analisa a trajetória de uma das mais importantes atrizes e produtoras da história do cinema brasileiro. Seu primeiro atuação foi *Urutau* (1919), filme perdido, tendo depois participado de filmes como *Sangue Mineiro* (1929), de Humberto Mauro, e de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, clássico do cinema silencioso brasileiro por, dentre outros motivos, afirmar sua sintonia com o cinema moderno europeu dos anos 1920. Por meio de críticas de época e de extensa pesquisa em arquivos, reconstitui os projetos e as realizações daquela que ficou conhecida como Mademoiselle Cinema (sua personagem em um filme homônimo e inacabado de 1924) para pensar também a condição feminina no período. Há dois capítulos finais centrados na participação da atriz em produções dos anos 1930.

PINHEIRO, Marinete e Neide Fischer. *Salas de sonhos. História dos cinemas de Campo Grande.* Campo Grande: MS. UFMS, 2008.

Nessa história há um pequeno capítulo dedicado à chegada do cinema em Campo Grande (pp. 15-21), abrangendo o período de 1910 aos anos 1930.

PIRES, José Henrique Nunes; Norberto Verani Depizolatti; Sandra Mara de Araujo. *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

Apenas um capítulo, "Início do cinema em Santa Catarina" (pp. 13-33), é dedicado ao cinema silencioso, mapeando as salas de cinema, filmes e diretores do estado. Na apresentação os autores historiam as pesquisas realizadas sobre essa produção a fim de situar a contribuição do livro.

PIRES, Zeca. *Cinema e história. José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*. Blumenau: SC. Edifurb, 2000.

Originalmente dissertação de mestrado defendida em 1999 no programa de História da Universidade Federal de Santa Catarina, o livro traz um prefácio de Sylvio Back. O seu primeiro capítulo discorre sobre as relações entre cinema e história para depois se debruçar sobre as fontes utilizadas (entrevistas, filmes, etc) e o método de análise empregado (fichas de catalogação, por exemplo). Traz dados biográficos sobre José Julianelli e Alfredo Baumgarten, informações sobre a sua filmografia, e um estudo comparativo sobre os dois cinegrafistas, que começaram a filmar nos anos 1920.

PÓVOAS, Glênio. "Confusões, entraves, desafios na história da Fábrica Guarany". En: Gutfreind, Cristiane Freitas e Carlos Gerbase (orgs.). *Cinema gaúcho. Diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina, 2009, pp. 17-38.

O autor se dedica a recuperar a história do cinegrafista Eduardo Hirtz, realizador de documentários, filmes de ficção e do *Recreio-Ideal*, atualidade cinematográfica que teve vinte e uma edições em 1912, e da Guarany Fábrica de Fitas Cinematográficas, companhia de Francisco Santos, responsável, dentre outras produções, pelo filme *Os óculos do vovô* (1913), do qual restaram ainda cinco minutos (disponível em http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/001395) o mais antigo registro no Brasil de um filme de ficção. O estudo procura inserir essa produção na história do cinema em outras regiões do país, ao mesmo tempo em que precisa as informações sobre a produtora e a época.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed., 1987.

O livro é organizado em módulos, sendo que três deles se ocupam do cinema silencioso. O primeiro, de Roberto Moura, trata do cinema carioca dos primórdios até

1930. O segundo, de Ana Lúcia Lobato, historia os ciclos regionais dos estados de Minas Gerais e das regiões Norte e Nordeste. Por fim, Rubens Machado Jr. aborda o cinema paulistano e os “ciclos regionais Sul-Sudeste” no período que compreende os anos 1912 a 1933. Repleto de nomes e títulos de filmes, traz ao final uma filmografia, organizada por Ricardo Mendes, e preciosos índices onomástico e de obras citadas.

RAMOS, Fernão e Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

Esse projeto editorial traz inúmeros verbetes de interesse para os estudiosos do cinema silencioso brasileiro. Escritos por especialistas no assunto, temos desde de entradas dedicadas a atores, atrizes e diretores, passando por revistas de cinema como *Cinearte*, cineclubes, como Chaplin Club, a comentários mais abrangentes, destinados a explicar categorias empregadas para examinar o período, como “filmes cantantes” e “ciclos regionais”. Os verbetes chamados “temáticos”, portanto, se ocupam de balanços gerais, como é o caso de “livros”, onde Fernão Ramos mapeia a produção editorial escrita sobre a história de nosso cinema.

REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Trata-se da revista da Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), que congrega diversos especialistas em cinema brasileiro. Disponível em https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.

Glauber escreve esse livro durante as filmagens de *Deus e o diabo na terra do Sol* (1963). De orientação programática, recupera o passado para enxergar nele lições e caminhos a serem tomados e refletidos sobre o presente, que é o do cinema novo e das tensões socioculturais que ocupam o país. Dois capítulos discorrem sobre diretores importantes do cinema silencioso. “Humberto Mauro e a Situação Histórica”, em que estabelece o diretor mineiro como patriarca do movimento cinemanovista; e “O Mito *Limite*”, como exemplo a ser deixado de lado.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

Nesse estudo panorâmico, o autor dedica um breve capítulo ao cinema silencioso, a saber, "O negro na Bela Época do Cinema Brasileiro". Traz uma introdução de Carlos Diegues e prefácio de João Luiz Vieira.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema. O cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931).* São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

O livro analisa a trajetória de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, um dos poucos intelectuais do estado de São Paulo que se envolveu com a produção de filmes. Historia sua participação em filmes paulistas dos anos 1920 como argumentista, roteirista e diretor, além de examinar seu envolvimento com a campanha pelo cinema educativo. Tendo sido um de seus principais defensores, Canuto Mendes escreveu diversos artigos e um livro, intitulado *Cinema contra Cinema* (1931), em que expõms as mazelas do cinema comercial e a necessidade de intervenção do Estado, por meio da censura e da produção, para a realização de filmes considerados adequados à formação moral e cívica dos cidadãos.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil.* São Paulo: Editora UNESP, 2004.

Nesse estudo dedicado à obra do cineasta mineiro, o primeiro capítulo, "Uma essência rural?", é voltado ao período que abrange o início da carreira de Mauro na cidade de Cataguases, interior do estado de Minas Gerais, até meados da década de 1930, quando se muda para o Rio de Janeiro e passa a trabalhar para a Cinédia, criada em 1930 por Adhemar Gonzaga, e depois para a Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos. Na fase relativa à Cataguases, a autora discute essa produção em diálogo, nem sempre concordante, com a perspectiva de Paulo Emílio Salles Gomes. Nos anos 1930, analisa o último filme silencioso de Mauro, *Lábios sem beijos* (1930).

SILVA, Gastão Pereira da. *Serrador, o creador da Cinelândia.* Rio de Janeiro: Empresa de Propaganda Ariel, 194-?.

Na linha "homens ilustres", o livro traz a biografia de Francisco Serrador, ressaltando seu caráter empreendedor, ele que foi empresário no ramo das diversões populares e um dos mais importantes donos de salas de cinema em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Trata-se de um dicionário com verbetes dedicados aos principais atores e atrizes do cinema brasileiro, incluindo os que atuaram no cinema silencioso. Cada verbete traz uma filmografia.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros. Longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

Traz a fichas técnicas, resumos, premiações, mini-biografias e comentários de mais de três mil e oitocentos filmes, história que o autor recupera desde 1908 até o ano de sua publicação, 2002.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros. Curta e média-metragem.* São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2006.

O dicionário traz verbetes que cobrem os filmes produzidos entre 1897 a 2005. São mais de dezessete mil entradas. Traz apresentação de Zita Carvalhosa, prefácio de Jorge Furtado e introdução de Maximo Barro. O dicionário está dividido em três capítulos: animação (4% do total); documentário (74%); ficção (22%).

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Nesse livro póstumo do critico e animador cinematográfico Walter da Silveira, um dos fundadores do Clube de Cinema da Bahia, espaço formativo de Glauber Rocha dentre outros cineastas baianos, a história do cinema é abordada a partir de sua presença em Salvador. A pesquisa, ancorada em periódicos da capital, recupera também o fortalecimento da crítica e da cultura cinematográficas, com o lançamento da revista *Artes e Artistas* em 1920 e do livro de Silio Boccanera Junior, *Os cinemas da Bahia, 1897 – 1918*, publicado em 1919, sem contar as informações sobre as filmagens e projetos realizados durante o período silencioso. Traz ao final um estudo sobre o crítico de autoria de José Umberto Dias, que organizou e preparou o material para publicação, além de prefácio de Guido Araujo.

SOARES, Jota. *Relembrando o cinema pernambucano. Dos arquivos de Jota Soares.* Organização de Paulo Carneiro da Cunha Filho; apresentação Anco Márcio Tenório Vieira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2006.

Este livro contém uma compilação dos 59 artigos de Jota Soares publicados no *Diário de Pernambuco* entre 1944 e 1962 sobre os filmes realizados durante o Ciclo do Recife (décadas de 1920 e 1930), com dados biográficos das personalidades, fichas técnicas e sinopses.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A fascinante aventura do cinema brasileiro.* São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

Nesse livro o autor recupera textos escritos nos anos 1970 sobre a história do cinema brasileiro. Em perspectiva cronológica e notável esforço de síntese, acompanhamos, no que diz respeito ao cinema silencioso, o panorama que se inicia com a chegada do cinema no Brasil, passando pelos seus principais filmes e personagens, como *Limite* (1931), de Mário Peixoto e terminando com a transição do silencioso para o cinema sonoro.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela.* São Paulo: Cultura Editores, 1998.

Trata-se de versão revista e ampliada de *A fascinante aventura do cinema brasileiro*, comentado atrás. Agrupa em capítulos ("Chegadas e Época de Ouro. 1896-1914)", "Romances. 1915-1935") o que antes se encontrava disposto em itens, além de rever, em alguns casos, seus títulos. O acréscimo mais substancial diz respeito à adição de novo capítulo, "Caminhos a partir de 1980".

SOUZA, José Inacio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema.* São Paulo: Ed. Senac, 2004.

O autor, um dos mais profícuos e importantes historiadores de nosso cinema, recupera a história do período compreendido entre os anos de 1896 e 1916. Vinculando o cinematógrafo ao contexto de modernização promovido pela recém-instituída República, examina a expansão do mercado exibidor nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o impacto desta ampliação sobre a produção de filmes brasileiros e a recepção crítica das películas aqui exibidas. Melo Souza traça um quadro geral das obras realizadas no país, cotejando-as com as de outras cinematografias aqui apresentadas e inserindo-as dentro de um circuito cultural mais amplo, uma vez que o autor nos remete aos universos da música, teatro e imprensa. Ao mesmo tempo, propõe-se a revisar a periodização tradicionalmente adotada pela historiografia para abordar o momento. Para tanto, demarca nos capítulos iniciais dois legados com os quais prestará contas ao longo do livro, quais sejam, os campos construídos pela memória e pela história.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e a história urbana de São Paulo (1895-1930). O cinema dos engenheiros.* São Paulo: Senac, 2016.

O livro trata da criação e distribuição pelo espaço urbano das salas de cinema em São Paulo entre 1895 a 1930. Fartamente ilustrado, traz uma série de mapas e projetos arquitetônicos relativos à construção desses espaços. Nessa história, o ponto de clivagem é a lei municipal n. 1.954 de fevereiro de 1916, que normatizava sua edificação com o intuito de: conferir maior segurança aos espectadores, como a limitação de excesso de público e a preocupação com os incêndios; delimitar de forma clara os padrões para a construção e lugar das cabines de projeção; bem como aprimorar as condições de higiene. A intervenção do município denotava a ação, ancorada no discurso científico de engenheiros, arquitetos e sanitaristas, destinada a conferir racionalidade no uso dos espaços públicos, controlando tanto as condutas quanto a circulação das pessoas pela cidade. Além de tabelas e quadros informativos, o livro traz um "portfólio", com uma relação, organizada cronologicamente, com cada sala de cinema da cidade, acompanhadas de suas plantas arquitetônicas, informações sobre a sua história e detalhes sobre o processo de construção e vistoria junto à prefeitura. A pesquisa é primorosa, como comumente ocorre no trabalho desse historiador, com fontes recolhidas dos arquivos públicos da cidade de São Paulo.

SOUZA, Márcio. *Silvino Santos. O cineasta do ciclo da borracha.* Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

Trata-se de uma edição trilíngue (português, espanhol e inglês), que restitui a história da exploração da borracha na região amazônica para compreender o quadro socioeconômico no qual a obra de Silvino Santos, importante documentarista do período silencioso, se desenvolve. Traça também um panorama da vida cultural em Manaus e comenta *No Paiz das Amazonas* (1922). O livro traz a reprodução de todos os planos desse filme, assim como a de algumas cenas de *No rastro do Eldorado* (1925), *Terra Encantada* (1923), de *Putamaio* (1918), e de filmes domésticos realizados entre 1921 e 1960.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.* São Paulo: Edusp, 2008.

Originalmente publicado em inglês (*Tropical multiculturalism*. Durham and London: Duke University Press, 1997), toma como ponto de partida o cinema de ficção brasileiro. O autor aborda o cinema em seu diálogo com a literatura e a música, para examinar a questão racial em nossos filmes e a história do Brasil através de sua representação cinematográfica. Como indicado no título, a perspectiva teórica é multiculturalista e o desafio da pesquisa é tornar visível, por meio do comentário das obras, "o multiculturalismo reprimido mesmo nos textos dominantes" (p. 40). No capítulo dedicado ao período silencioso, "As ausências estruturantes do Cinema Mudo, 1898-1929", examina a ausência de negros nos filmes e o predomínio de temas indianistas, dentre outros aspectos.

STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930).* Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

Tendo como base extensa pesquisa documental realizada nos jornais e revistas porto-alegrenses, o autor historia a presença do cinema na cidade e no estado do Rio Grande do Sul. No primeiro capítulo discorre sobre o cinema em Porto Alegre para depois esboçar um quadro geral da imprensa na cidade, destacando os seus principais aspectos políticos e ideológicos. A seguir, a discussão é feita por blocos temáticos, como cinema e teatro, cinema e sociedade, cinema e educação, etc.

STIGGER, Helena. "*Amor que redime*. Reconstituição do pionerismo do cinema gaúcho". En: Gutfreind, Cristiane Ferreira e Carlos Gerbase (orgs.). *Cinema gaúcho. Diversidades e inovações.* Porto Alegre: Sulina, 2009, pp. 39-64.

O estudo trata do filme desaparecido *Amor que redime* (1928), de E. C. Kerrigan, recuperando a recepção crítica, principalmente por intermédio de *Cinearte*, e sua relação com os debates de época sobre o cinema brasileiro. Historia também a trajetória do diretor e recupera elementos sobre a obra a partir das informações coletadas.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Neste estudo pioneiro, a perspectiva é a "de perceber o que *distingue* a produção literária do período" (p. 15) em um confronto "com uma paisagem tecno-industrial em formação" marcada pelas "diferentes figurações literárias dos artefatos modernos, dos novos meios de locomoção e comunicação, da nascente indústria do reclame e da imprensa empresarial que se afirma no Brasil no início do século XX" (p. 15). O "cinematógrafo de letras", expressão retirada de João do Rio, implica na "compreensão da literatura como técnica" (p. 135). As formas como o cinema será abordado por Artur Azevedo, João do Rio, Oswald de Andrade permite "verificar como se modificam, ao mesmo tempo, o modo de encarar a técnica e de a produção literária se relacionar com ela ao longo do período" (p. 135) .

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon. Etnografias fílmicas estratégicas.* Campinas: SP. Papirus, 2001.

Com apresentação de Sylvia Caiuby Novaes, o livro se dedica aos filmes e fotografias produzidos pela Comissão Rondon e de seu realizador, o major Luiz Thomaz Reis. O objetivo é o de perceber, por meio da análise, a "construção de uma imagem 'oficial' do índio brasileiro, como estratégia de ocupação do Oeste e das fronteiras nacionais" (pp. 14-15). Historia as atividades cinematográficas da Comissão, assim como situa o destino das imagens fixas, campo dos relatórios oficiais, e em movimento, voltadas para o público urbano e com o intuito de formar opinião. No que diz respeito aos filmes, as sessões eram concorridas, acompanhadas por palestras de Rondon. Atribuindo certas categorias de representação aos documentários ("a imagem do índio como 'selvagem'", "pacificado", "integrado", "civilizado" e a dos "guardiões das fronteiras"), são examinados, *Rituais e festas bororo* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Os carajás* (1932), *Parimã, Fronteiras do Brasil* (1927), dentre outros.

TATAGIBA, Fernando. *História do cinema capixaba.* Vitória, ES: Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria de Cultura e Esporte, 1988.

O livro, como indicado no título, historia a presença do cinema no estado do Espírito Santo, com destaque para sua capital, Vitória. Na primeira parte, "As construções", dedica-se a mapear as salas de exibição construídas e inauguradas durante o período silencioso, apesar de se estender o trabalho até os anos 1980. A terceira parte, intitulada "As ilusões", recupera brevemente a trajetória de Ludovico Persisi, que "inventou uma interessante máquina cinematográfica" (p. 109) nos anos 1920.

TRUSZ, Alice D. ***Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908.*** **São Paulo: Terceiro Nome/Iniciativa Cultural, 2010.**

Esse trabalho, oriundo de uma tese de doutorado defendida em 2009 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, venceu o I Prêmio SAV (Secretaria do Audiovisual, ligado ao Ministério da Cultura) para Publicação de Pesquisa em Cinema e Audiovisual. Aborda, baseada em extensa pesquisa documental, o circuito de exibição em Porto Alegre de lanternas mágicas entre os anos de 1861 e 1896. Esse circuito, que inclui as redes que partem do Rio de Janeiro, passam pela capital do estado do Rio Grande do Sul, e se estendem à região do Prata, Montevidéu e Buenos Aires, antecede a chamada "exibição cinematográfica itinerante" (1896-1907) e as primeiras experiências de sedentarização do circuito exibidor em 1908 naquela cidade.

WERNECK, Ronaldo. ***Kiryrí rendáua toribóca opé. Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck.*** **São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.**

Traz rica iconografia, seleção de textos de autores que se debruçaram sobre o cineasta mineiro, além de extensos comentários do autor sobre a sua vida e obra, em uma história que recupera o período de formação em Cataguases e os filmes realizados na década de 1920, dentre outros aspectos.

VERIANO, Pedro. ***A crítica de cinema em Belém.*** **Vol. 1. Belém, PA: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.**

Em parte do capítulo "Os primeiros passos" (pp. 15-37), o autor recupera as primeiras crônicas sobre a presença do cinema, as notícias sobre os espaços de exibição de filmes, e a criação em 1921 do *Olympia-Jornal*, semanário ligado à empresa proprietária do Cinema Olympia que permitiu o exercício da crítica na capital do estado do Pará.

VERIANO, Pedro e Maria Luzia Miranda Álvares (org). ***Cinema Olympia. Cem anos da história social de Belém (1912-2012).*** **Belém: GEPEM, 2012.**

O livro trata da história do Cinema Olympia, inaugurado em 1912, dentro de um contexto marcado pela riqueza gerada pelo extrativismo da borracha. Em relação ao que interessa ao pesquisador do cinema silencioso, o capítulo primeiro, com estudos de Pedro Veriano, Vicente Salles e Ramon de Baños, fornece elementos para a compreensão não apenas desta sala de exibição mas do fenômeno cinematográfico em Belém, capital do estado do Pará.

VIANY, Alex (org.). ***Humberto Mauro. Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema.*** **Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.**

O livro, importante instrumento de pesquisa, é organizado em três partes. Na primeira, "Revelação, redescoberta, permanência", o leitor interessado em cinema silencioso encontrará a reprodução de diversos comentários críticos sobre a obra de Humberto Mauro, todos precedidos de pequenas notas de Viany, de personalidades significativas do cinema brasileiro, como Francisco Luiz de Almeida Salles, Benedito J. Duarte, Octávio de Faria, Glauber Rocha, Carlos Ortiz, dentre outros. Nesses comentários é possível divisar os traços autorais que compõem sua obra desde os anos 1920. A segunda parte traz textos do próprio Mauro, escritos entre 1932 e 1977. A terceira é dedicada à preparação do filme *A Noiva da Cidade* (1978), de Alex Viany, com argumento do diretor mineiro. Ao final, filmografia estabelecida por Paulo Perdigão.

VIANY, Alex. ***Introdução ao cinema brasileiro.*** **Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.**

O livro de Alex Viany procurou sistematizar todos os dados existentes sobre nossa história em uma perspectiva evolucionista, como indicam os títulos dos capítulos, "A infância não foi risonha e franca", "Onde o rapazinho leva um tombo", "Onde o rapazinho enfrenta crise após crise", ou seja, espera-se que o "rapazinho" um dia se torne homem e consiga seu lugar no mundo. A compilação de dados, mais do que as interpretações e as sínteses, nortearam a confecção do livro. Sua intenção era a de lançar um "livro-piloto, base de um futuro trabalho, mais metódico, mais equilibrado, mais crítico" (p. 16, referente à segunda edição, de 1993). Revela também sua "ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema". Mesmo assim, ao recuperar a história do cinema brasileiro no período silencioso no primeiro capítulo, destaca o interesse de literatos e intelectuais pelos filmes nos anos 1900; a primeira filmagem; o primeiro longa-metragem ("prêmio" atribuído a *Os Estranguladores*, 1908, de Antonio Leal); os filmes cantantes; personalidades como Paolo Benedetti, "outro homem notável" (p. 32); "os precursores do realismo" (p. 37); filmes dos anos 1920, como *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, *Limite* (1931), de Mário Peixoto; os "surtos regionais"; os "esforços individuais" de Humberto Mauro, Almeida Fleming, dentre outros aspectos.

XAVIER, Ismail. "Progresso, disciplina fabril e descontração operária. Retóricas do documentário brasileiro silencioso". En: Morettin, Eduardo; Marcos Napolitano; Mônica Kornis (org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, pp. 45-66.

Ismail Xavier examina, dentre outros documentários destinados a louvar os feitos dos industriais de São Paulo, *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), de Armando Pamplona. A riqueza deste estudo reside na identificação de uma retórica comum aos documentários brasileiros do período silencioso, caracterizando um estilo das imagens que se insere, de maneira nem sempre harmônica, com a realidade sócio-histórica que lhe deu origem. Xavier termina com uma reflexão sobre o uso de *Votorantim* como material de arquivo em *Os Libertários* (1976), de Lauro Escorel, avaliando as distintas iconografias construídas em torno da classe operária.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte. Um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo, 1978.

O livro ganhou em 2017 a sua segunda edição. Na primeira parte, o autor historia as principais teorias do cinema das chamadas vanguardas históricas do cinema dos anos 1920, discutindo suas principais vertentes, sendo o futurismo um dos exemplos, e conceitos, como o da fotogenia, e autores, como Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Louis Delluc, Germaine Dulac. São temas: a relação entre modernidade e cinema; a defesa do estatuto artístico do cinema, sendo entendido esse "artístico" de diferentes modos, mas tendo em comum o movimento de afirmação de um específico cinematográfico que diferenciaria o novo meio daquilo que era considerado passadista, como certa literatura e tradição teatral; o cineclubismo, dentre outros aspectos. A segunda parte trata do Brasil, comentando o surgimento de revistas de cinema no final dos anos 1910, o divórcio entre a crítica e a produção aqui realizada, a análise das críticas de Antonio Campos, a relação entre modernismo de 1922 e o cinema por meio da análise da revista *Klaxon* e as ideias de Mário de Andrade, o exame de *O Fan*, meio de expressão dos membros do Chaplin Club, dentre eles, Octavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, e da ideologia de *Cinearte*, revisa de fãs, sobre cinema, com destaque para as considerações sobre a decência, "o subentendimento" e "a estética do falseamento".

---

[*] **Eduardo Morettin** es Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP. É autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo. Alameda Editorial, 2012) e um dos organizadores de *História e Cinema. dimensões históricas do audiovisual* (2ª ed., São Paulo. Alameda Editorial, 2011) dentre outros livros. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. É membro do Conselho da Cinemateca Brasileira desde 2007. E-mail: cunhamorettin@uol.com.br.

Chile

por Mónica Villarroel*

BERGOT, Solène. "Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930". En: Villarroel, Mónica (coord.). ***Enfoques al cine chileno en dos siglos.*** **Santiago: LOM Ediciones, 2013, pp. 79-86.**

Este capítulo de libro indaga en las relaciones entre la fotografía y el cine en las primeras décadas del siglo XX. El trabajo ahonda en el caso del fotógrafo aficionado Manuel Domínguez (1867-1922), fundador de la Chile Film Co., uno de los pioneros del cine nacional.

BONGERS, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds). ***Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile. 1908-1940.*** **Santiago: Cuarto Propio, 2011.**

Este libro examina escritos sobre cine en Chile entre 1908 y 1940. Recoge textos provenientes de la prensa especializada que aportan a la configuración del campo. La selección y sistematización de crónicas, críticas y notas es realizada mediante un ejercicio de categorización donde se identifican, entre otras cosas, la industria y el espectáculo, el cine chileno, la legitimación y las funciones del cine, proponiendo distintas líneas discursivas y tensiones como el nacionalismo y cosmopolitismo, la relación con la literatura y otros elementos contenidos en escritos que son reunidos a la manera de una valiosa antología que otorga material abierto a análisis desde diversas perspectivas.

BONGERS, Wolfgang. "El Cine y su llegada a Chile. Conceptos y discursos", ***Revista Taller de Letras,*** **n. 46. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010, pp. 151-174.**

Texto introductorio al dossier "El cine entre 1900 y 1940: reflejos y reflexiones en la literatura chilena y otros discursos", fruto de la primera etapa de un proyecto Fondecyt, investigación que se propuso analizar los discursos emergentes sobre cine en Chile, en los primeros decenios del siglo XX.

CINE CHILE.CL. Enciclopedia Del Cine Chileno. Sitio Dedicado A La Difusión De Cine Chileno.

Especial valor tienen las numerosas crónicas digitalizadas sobre el periodo y las fichas de películas. Disponible es: http://www.cinechile.cl/archivos.php

CORRO, Pablo. "Sinfonías de ciudad en el cine chileno. Imágenes de modernidad, efectos de luz". En: Villarroel, Mónica (coord.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM Ediciones, 2013, pp. 23-32.

Recogiendo la propuesta de las sinfonías de ciudad de fines de los años 20, técnicas y perspectivas estéticas, Corro examina críticamente tres filmes que podrían considerarse eventuales sinfonías de ciudad, entre ellos, *Santiago* (1933), de Armando Rojas. Si bien el análisis desborda el periodo estudiado, el texto referido al film de 1933 es relevante en tanto arroja luces sobre un material hasta entonces poco estudiado.

GODOY, Mario. *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Fantasía, 1966.

Corresponde a un texto de la historiografía clásica del cine, caracterizado por ser uno de los primeros aportes en la recopilación de antecedentes con referencias sobre la existencia de materiales, útil para indagaciones posteriores.

ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya.* Santiago: LOM Ediciones, 2015.

El autor traza un panorama que permite reconstruir parte importante del campo cinematográfico en sus primeros tiempos: el de la distribución y la exhibición, con sus múltiples aristas, que van desde los vaivenes de la censura hasta el perfil de la recepción. El libro articula variables económicas, sociales, culturales y políticas, con sus consecuentes tensiones, buscando establecer las relaciones, muchas veces conflictivas, entre la cultura popular y las culturas medias-altas o aquellas que se generan entre pequeños y grandes empresarios, entre los discursos elitistas y democráticos o entre los propios distribuidores y exhibidores o al interior de la clase política, en un Chile que vivía entre la modernización y la cuestión social.

ITURRIAGA, Jorge. "La película disociadora y subversiva. El desafío social del cine en Chile, 1907-1930". En: Villarroel, Mónica (coord.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos.* Santiago: LOM Ediciones, 2013, pp. 59-68.

Capítulo de libro que analiza la vinculación del cine con los sectores populares, indagando en la instalación de biógrafos en la periferia popular de Santiago.

ITURRIAGA, Jorge. *El movimiento sin fin. Introducción a la exhibición y recepción del cinematógrafo en Chile, 1895-1932.* Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Santiago: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012

Estudio que mapea los efectos del cine (mundial) en la sociedad chilena con énfasis en los procesos de transformación de una sociedad oligárquica a una democrática.

JARA, Eliana. *El cine mudo chileno.* Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994.

Presenta un exhaustivo catastro de la totalidad de los filmes de ficción del periodo, obra indispensable para la revisión del campo cinematográfico en la época referida y único libro, hasta el año 2012, dedicado exclusivamente al cine silente chileno. Destacamos el aporte que realizó Jara en la recopilación de antecedentes e informaciones dispersas sobre el cine de ficción, sus realizadores y las primeras exhibiciones, en el periodo comprendido entre 1896 y 1934. Su investigación entrega informaciones que configuran las historias de vida de los pioneros, así como las fichas elementales de las películas.

JARA, Eliana. "Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descréditos", *Revista Taller de Letras,* n. 46. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010, pp. 175-191.

Panorama general sobre la llegada del cine y los pioneros nacionales en un texto que recoge antecedentes que contribuyen a consolidar información fundamental que modificó categóricamente datos establecidos por la historiografía clásica.

JARA, Eliana. "¿Cien años de cine chileno?", *Revista Patrimonio Cultural,* n. 25, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002, p. 26.

En este texto, la autora presenta relevante información respecto a las primeras filmaciones en Chile ocurridas en Iquique en 1897, tras una rigurosa investigación en la prensa de la época.

JARA, Eliana; Hans Mülchi y Adriana Zuanic. ***Antofagasta de película. Historia de los orígenes de un cine regional.*** **Santiago: Glocal Films y Comunicaciones, 2008.**

Libro ilustrado que incluye una acuciosa descripción de la incipiente industria cinematográfica en la zona del norte de Chile. Es el único estudio hasta entonces conocido sobre un polo de producción local.

MEMORIA CHILENA. Sitio asociado a la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Dibam, Chile. http://www.memoriachilena.cl.

Destaca la digitalización de revistas de la época como *Zig-Zag*, *Chile cinematográfico*, *Cinema* y *Sucesos*.

LORENZINI, Javiera. "Huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago". En: Villarroel, Mónica (coord.) ***Enfoques al cine chileno en dos siglos.*** **Santiago: LOM Ediciones, 2013, pp. 23-32.**

El texto contextualiza el fenómeno cinematográfico en el marco de la espacialidad, los procesos de transformación de la urbe desde los primeros tiempos del biógrafo hasta las reformas de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931).

MATURANA, Carmen Luz. ***Teatro de sombras, Asia-Europa-Chile.*** **Santiago: Ediciones Equilibrio Precario, 2009.**

Texto sobre el pre-cine, que se refiere a las tecnologías visuales, principalmente con su vinculación con el teatro.

MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. ***Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días.*** **Santiago: LOM Ediciones, 2010.**

Esta revisión es de gran interés porque profundiza en la idea de contextualizar la incipiente actividad cinematográfica nacional, complementando el texto *El cine mudo chileno* (1994) de Eliana Jara.

MOUESCA, Jacqueline. ***El documental chileno*****. Santiago: LOM Ediciones, 2005.**

Texto de orden generalista de toda la producción documental chilena en distintas épocas. Con una mirada global, resulta de gran interés para entender la evolución del género en el nivel nacional.

OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971.

Corresponde a un texto de la historiografía clásica del cine, caracterizado por ser uno de los primeros aportes en la recopilación de antecedentes que otorgan referencias sobre la existencia de materiales. Es un texto generalista que excede el periodo, pero aporta antecedentes con una mirada política-didáctica.

OSSADON, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas.* Santiago: LOM Ediciones, 2005.

Este libro explora la naciente cultura de masas desde fines del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en que surgen revistas magazinescas y especializadas, la fotografía impresa y el cine silente. Especial interés para este estudio tiene un capítulo dedicado a las revistas de cine (1910-1920).

OSSADON, Carlos. *La sociedad de los artistas.* Santiago: Palinodia/Dibam, 2007.

El libro examina las nuevas figuras asociadas a las artes hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Actrices, cupletistas y "estrellas del cine mudo", son estudiadas a la luz de procesos de reconfiguración cultural o pública. El énfasis en ese texto es el cine silente de otras latitudes (especialmente Estados Unidos y Europa) que se exhibe en Chile.

PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950.* Santiago: Taurus, 2012.

Investiga la relación de la industria cinematográfica estadounidense y la sociedad chilena indagando en los primeros tiempos de la llegada de las producciones norteamericanas al mercado nacional y su impacto en la sociedad, particularmente en la clase media, que visualizó en Estados Unidos un nuevo referente cultural de modernidad.

PURCELL, Fernando. "Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945", *Revista Atenea*, n. 503, primer semestre de 2011, pp. 187-201.

Texto que revisa la censura en Chile con una amplia documentación y sólidamente construido.

SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno.* Santiago: Misión, 1957.

Texto narrado en primera persona sobre los albores de una incipiente industria cinematográfica y sus bambalinas.

VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

Libro enciclopédico que ficha la totalidad de la producción documental del siglo XX. Considera 40 reseñas de filmes del periodo silente y aporta las primeras referencias publicadas en torno a este levantamiento primigenio.

VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Por pantallas y páginas. Los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)". En: *Enciclopedia del cine chileno*. Disponible en: www.cinechile.cl. [Acceso: 11 de noviembre de 2016].

Resultados preliminares de una investigación de mayor alcance, que sistematiza los noticieros del periodo y otorga relevante información, hasta entonces no recopilada.

VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)". En: Villarroel, Mónica (coord.). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones, 2016.

Este texto aborda la relación que los dos noticieros cinematográficos regulares de la época que va de inicios de 1927 a inicios de 1931 –*Actualidades La Nación* y *Actualidades El Mercurio*– mantuvieron con ciertos principios característicos de la prensa moderna chilena.

VERGARA, Ximena y Antonia Krebs. "Recurrencias temáticas en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931). Deportes e idearios de gobierno".

En: Villarroel, Mónica (coord.). *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano.* Santiago: LOM Ediciones, 2017.

Este texto profundiza en la investigación sobre *Actualidades El Mercurio* y *Actualidades La Nación*, a partir de un hallazgo archivístico. Las autoras proponen que el contexto político autoritario y censor marcó el énfasis temático en los deportes y los actos oficiales de gobierno.

VILLAROEL, Mónica. "Modernidad y nación en el documental chileno silente". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual,* n. 8, dossier "Cine Mudo latinoamericano", Buenos Aires: ASAECA. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/483 [Acceso: 1 de agosto de 2017].

Este trabajo pretende identificar algunas de las características de la modernidad de fines del siglo XIX e inicios del XX en un conjunto de producciones chilenas. El foco está en las representaciones visibles en registros de tipo documental donde predomina la voz de las elites.

VILLAROEL, Mónica. "El mapa del cine temprano en Chile. Hacia una configuración del asombro en el contexto latinoamericano", *Revista Aisthesis* n. 52, Santiago: Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, diciembre de 2012, pp. 9-30.

Este artículo pretende avanzar en la configuración de un panorama del momento en que se conocieron las tecnologías cinematográficas disponibles a fines del siglo XIX, el modo en que fueron nombradas y apropiadas a partir de los cruces intertextuales con la prensa de la época.

VILLAROEL, Mónica. "El funeral de Luis Emilio Recabarren. Intertextualidades desde el cine como documento histórico", *Isla Flotante. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia.* Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, n. 5, invierno 2013, pp. 45-57.

El *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (1924), de Carlos Pellegrín, es uno de los pocos documentos históricos que se conservan en Chile del periodo silente. Este film presenta el multitudinario sepelio del más importante líder obrero de las primeras décadas del siglo XX.

VILLAROEL, Mónica. "Por la ruta del discurso eurocéntrico en el cine de exploradores". *Revista Aisthesis*, n. 48, diciembre de 2010. Santiago: Instituto de estética de la Universidad Católica, pp. 90-111.

Este artículo revisa un conjunto de producciones cinematográficas de exploradores europeos sobre América, a inicios del siglo XX, que evidencian esta perspectiva. Se detiene en un análisis exhaustivo del filme *Tierras Magallánicas*, del salesiano Alberto de Agostini, dialogando con otras producciones de similar periodo.

VILLAROEL, Mónica. *Cine silente en Chile y Brasil. Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos, 2014. Profesores patrocinantes. Darcie Doll (Universidad de Chile), Eduardo Morettin (Universidad de São Paulo).

Investigación sobre el cine documental silente en Chile y Brasil y su relación con las identidades nacionales en el proceso de modernización de ambos países.

VILLAROEL, Mónica. "Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil", *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 42, n. 44, diciembre de 2015, pp. 45-62. Disponible en: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/100086. [Acceso: 1 de agosto de 2017].

Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Este trabajo se refiere al cine documental silente en Chile y Brasil, especificando la línea de filmes referidos a la producción de riqueza: el caucho en Brasil y el cobre en Chile.

---

[*] **Mónica Villarroel** es Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Es Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Es autora de los libros *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (Lom ediciones, 2017); *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto propio, 2012, en co-autoría). Ha ejercido la docencia en la Universidad de Chile y en la Universidad de Santiago, entre otras. E-mail: monica.villarroel@cinetecanacional.cl.

Colombia

por Juan Sebastián Ospina León*

BUENAVENTURA, Juan G. *Colombian Silent Cinema. The Case of* Garras de oro, tesis de maestría, Kansas: University of Kansas, 1992.

Tesis de maestría enfocada en la película *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1927). Estudio formalista que cuestiona la nacionalidad del film. Sugiere que se trata de una producción norteamericana o europea a la que se le han agregado intertítulos locales.

CHAPARRO, Hugo. *Álbum del Sagrado Corazón del Cine Colombiano*. Bogotá: SLIBRO, 2016.

Con una voz muy personal, este libro construye una historia del cine en Colombia hilando una película tras otra. Aunque no se trate de un libro centrado en el cine silente, sí le da un grado de exposición importante al cine de los primeros tiempos en el país del Sagrado Corazón.

CHAPARRO, Hugo. "Cine colombiano 1915-1933. La historia, el melodrama y su histeria", *Revista de Estudios Sociales*, n. 25, 2006, pp. 33-37.

Recorrido por la historia del cine nacional en sus primeros años, con énfasis en las producciones de los hermanos Di Domenico. El autor resalta ciertas convenciones melodramáticas como la moralidad, el fin trágico y su recepción por parte de públicos locales.

CHAPARRO, Hugo. "El milagro del cine en Colombia", *Nuevo Texto Crítico*, vol. 29, n. 52, 2016, pp. 139-154.

Recuento del cine colombiano con énfasis en el cine silente a modo de ensayo libre.

CONCHA HENAO, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia, Tomo I, 1897-1929*. Bogotá: Publicaciones Black María Escuela de Cine, 2014.

Volumen enfocado en la historia del cine silente colombiano y su relación con hitos importantes de la historia nacional. Demuestra una amplia pesquisa de archivo e incluye citas extensas de diversas fuentes. La extensión de las citas, empero, pueden en ocasiones opacar el argumento.

DUQUE, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín.* Bogotá: El Áncora, 1992.

Estudio del cine silente en la ciudad de Medellín. A partir de una investigación de archivo profunda, la autora argumenta a favor del rol del cine en los procesos de modernización y urbanización de la capital antioqueña.

EL'GAZI, Leila. "Cien años de la llegada del cine a Colombia", *Credencial Historia,* abril, 1997, pp. 6-7.

Uno de los primeros artículos informativos para un público no académico sobre el cine silente.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Largometrajes colombianos en cine y video 1915–2004.* Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005.

Libro de referencia con fichas sobre la producción nacional colombiana desde el cine de los primeros tiempos hasta el año 2004.

FRANCO DIEZ, GERMAN. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930).* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Investigación que se enfoca en los diversos usos que se le dio al cine y otros espectáculos en la ciudad de Medellín en las primeras décadas del siglo XX. Valiéndose de marcos teóricos provenientes de la comunicación (Martín-Barbero, por ejemplo), el libro considera el cine en tanto mediación entre sus espectadores y las transformaciones sociales, políticas y económicas de la ciudad.

MORA FORERO, Cira Inés y Adriana María Carrillo. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.

Fruto de la convocatoria a los Premios Nacionales en su modalidad de ensayo sobre cine, este libro se enfoca en la familia Acevedo y su rol protagónico en la historia del cine colombiano de los primeros tiempos, particularmente con su producción de noticieros. A diferencia de otros textos historiográficos, éste explícitamente reflexiona sobre el archivo fílmico sobreviviente y su relevancia como fuente histórica.

LÓPEZ DÍAZ, Nazly Maryth. *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente y la puesta en escena de la colombianidad.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.

Ensayo extenso que se enfoca en las tres películas colombianas que mejor se han preservado, *Bajo el cielo antioqueño* (1925), *Alma provinciana* (1926) y *Garras de oro* (1927). A través de un estudio de dichas películas, más enfocado en sus diálogos que en el lenguaje fílmico mismo, el ensayo indaga por la identidad nacional de comienzos de siglo XX.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano.* Bogotá: Editorial América Latina, 1978.

Una de las primeras publicaciones historiográficas sobre el cine en Colombia. El texto va más allá del período silente, pero de manera pionera le da relevancia. En cuanto a este período, sus análisis se enfocan fuertemente en anécdotas y entrevistas hechas a los productores, actores y familiares sobrevivientes del cine silente nacional.

NIETO, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia.* Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1988.

Texto dedicado a la historia de los hermanos Di Domenico y su teatro el Olympia, en Bogotá. Se destaca entre las publicaciones nacionales por su diagramación a todo color y su gran cantidad de material gráfico. Analiza los primeros films de los inmigrantes italianos y el rol de los mismos en la creación de una cultura fílmica en la capital colombiana. Empero, el libro se enfoca únicamente en las primeras producciones cinematográficas de los Di Domenico, dejando de lado sus películas de los años 20.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. "Discursos, prácticas, historiografía. Continuidad y *tableau* en el cine silente colombiano", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, dossier "Cine Mudo latinoamericano", octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/15 [Acceso: 13 de septiembre de 2017].

Análisis formalista que estudia la coexistencia de diversos lenguajes fílmicos en las películas silentes colombianas. Cuestiona la distinción que se ha hecho de las mismas en tanto "cine primitivo" en la historiografía nacional.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián "Films on Paper. Early Colombian Cinema Periodicals, 1916-1920", En: Navitski, Rielle y Nicolas Poppe (eds). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2017, p. 39-65.

Artículo enfocado en las primeras publicaciones periódicas dedicadas al cine en Colombia durante el período silente. Con un énfasis en la revista *Películas*, publicada en Bogotá, el artículo desglosa la retórica nacionalista colombo-italiana de dicha publicación y analiza la producción de un público espectador desde la letra impresa bajo la proclama "enseñar y deleitar."

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián "*Garras de oro*. Herida abierta en un continente. Entrevista a Ramiro Arbeláez", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 203-217. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/33 [13 de septiembre de 2017].

Entrevista a Ramiro Arbeláez sobre su investigación de archivo en torno al film *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1927) y la producción de su documental *Garras de oro. Herida abierta en un continente*.

ROJAS, Diego. "Cine colombiano. Primeras noticias, primero años, primeras películas", *Credencial Historia*, abril, 1997. pp. 8-10.

Con el texto de El'Gazi, es uno de los primeros artículos dirigidos a un público más amplio sobre el cine silente colombiano.

RICO AGUDELO, Angie. *Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo XIX al XX*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2016.

Trabajo ganador del concurso distrital de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia de la Cinemateca Distrital de Bogotá, *Travesías* se enfoca en las primeras rutas de los espectáculos públicos. Dichos espectáculos —el cine, entonces una "novedad de feria", además de otros formatos de tablado— siguieron rutas comerciales naturales, como el río Magdalena que conecta el Caribe con el interior, y rutas nacidas con los adelantos de la modernización, como la del ferrocarril interoceánico que hoy por hoy estaría ubicado en territorio panameño. El riguroso estudio de Rico, basado en una exquisita muestra de grabados, fotografías, fotogramas y recortes de periódico, revela la importancia histórica de dichos espectáculos en tanto espacios de socialización y de intercambio dentro de una esfera pública en proceso de cambio y expansión. Su investigación es un aporte novedoso, en la medida en que expande el rango de los estudios de pre-cine y cultura fílmica en Colombia a fechas tan tempranas como 1830.

SALCEDO SILVA, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950.* Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.

Texto pionero en la historiografía del cine nacional que abarca desde el período silente hasta mediados del siglo XX. Su análisis se basa fuertemente en las anécdotas que al autor hilvana con base en entrevistas a diferentes agentes de la primera producción nacional.

SUÁREZ, Juana. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture. Cinembargo Colombia.* New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Publicado inicialmente en español, *Cinembargo Colombia* es una serie de ensayos sobre cine colombiano. Sólo el primer ensayo se enfoca en el cine silente. Se trata de un aporte importante al estudio del cine de los primeros tiempos, en la medida en que ofrece una lectura mediada por el archivo pero que, a diferencia de varios estudios anteriores, ofrece un argumento transversal—cómo el cine silente colombiano se nutrió de tropos literarios provenientes del XIX, como aquel de la "civilización y la barbarie". Aunque la alusión al discurso propio del *Facundo* y otros textos argentinos pueda ser cuestionable, el ensayo es de interés en la medida en que articula los discursos nacionalistas que circulaban durante y alrededor del primer Centenario de independencia en Colombia.

TORRES, Rito Alberto y Jorge Mario Durán. "Recuperación y restauración de nuestra *Alma provinciana*", *Journal of Film Preservation,* n. 65, diciembre de 2002, p.53-58.

Breve artículo centrado en la labor de restauración de *Alma provinciana* (Félix J. Rodríguez, 1925), la única película colombiana que se preserva en su totalidad.

---

[*] **Juan Sebastián Ospina León** es profesor asistente en la Universidad Católica de América, en Washington, D.C. Su trabajo investigativo sobre cine silente latinoamericano ha aparecido en publicaciones y libros editados en Latinoamérica, los Estados Unidos, y Europa. Desde el inicio de *Vivomatografías*, forma parte de su comité editorial. E-mail: ospinaleon@cua.edu.

Costa Rica

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

CORTES PACHECO, María Lourdes. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica.* San José: Ediciones Farben, 2002.

Esta historia del cine costarricense estudia los comienzos de la producción cinematográfica en el país, incluyendo las vistas tomadas por camarógrafos y exhibidores extranjeros y la producción de noticieros en las primeras tres décadas del siglo XX. Dedica dos breves capítulos a la película *El retorno* (A. F. Bertoni, 1930), un largometraje mudo que, durante las proyecciones, fue acompañado con música grabada. Realizado con un argumento y un elenco de autores escogidos a través de concursos en la prensa local, *El retorno* cuenta la historia de un joven del campo que se deja seducir por las tentaciones de la capital y, en un desenlace que afirma los valores tradicionales, vuelve a su lugar de origen y al amor puro de su prima tras una acusación falsa de robo.

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.* México: Santanilla Ediciones, 2005.

Veáse el comentario sobre este libro incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

MARRANGHELLO, Daniel. *El cine en Costa Rica, 1903-1920.* San José: Cultura Cinematográfica, 1988.

Escrito a partir de una detallada investigación en periódicos y otros documentos, este libro traza el desarrollo del cine en el país durante las tres primeras décadas del siglo XX, principalmente en la capital San José, con secciones más breves sobre las ciudades de San Ramón, Cartago, Limón y Puntarenas. Después de un análisis estadístico de las cifras de importación y exportación de proyectores y películas a Costa Rica, que permite dar cuenta del crecimiento de la exhibición y distribución en el país, dedica un corto capítulo a cada año del período comprendido entre 1903 (año de las primeras proyecciones confirmadas) y 1914, con una síntesis más breve de la época 1915-1920.

Contiene citas extensas de la prensa de la época, principalmente referencias a las cintas exhibidas, pero que también tratan temas como la transición de la exhibición itinerante a las salas permanentes, la producción de noticieros y vistas locales (entre ellos varias cintas protagonizadas por la élite de San José), el interés en las películas de índole religiosa y los debates sobre el cine y la moralidad. Además, contiene un apéndice que recopila los varios reglamentos de la exhibición cinematográfica vigentes en el país entre 1906 y 1920.

SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. "Origens du cinéma, 1896-1906". Lyon : Association Le GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 1999-2015. https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=678&lang=fr

Veáse el comentario el sobre este sitio incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

Cuba

por Irene Rozsa*

AGRAMONTE, Arturo. *Cronología del cine cubano.* La Habana: Ediciones ICAIC, 1966.

Este libro constituye la base inicial de todos los estudios sobre el cine cubano prerrevolucionario. Aunque concebido en forma de cronología, incluye también listas, fichas filmográficas, anécdotas y breves datos biográficos.

AGRAMONTE, Arturo y Luciano Castillo. "El nacimiento de una pasión." En: *Ramón Peón. El hombre de los glóbulos negros.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003, pp. 1-54.

Este primer capítulo del riguroso estudio biográfico de Agramonte y Castillo, permite no solo un acercamiento profundo a la figura pionera de Ramón Peón, sino que nos transporta vívidamente a la primera etapa del cine en Cuba.

AGRAMONTE, Arturo y Luciano Castillo. *Cronología del cine cubano I (1897-1936).* La Habana: Ediciones ICAIC, 2011.

Esta es la publicación que más exhaustivamente se propone cubrir las primeras tres décadas del panorama cinematográfico en Cuba. Los autores reúnen el fruto de largos años de investigación que, habiendo aparecido en distintas compilaciones y artículos de revistas, toma aquí una mayor relevancia al formar parte de un compendio especializado. El libro está organizado en seis capítulos dedicados a los siguientes períodos: 1897-1899, 1900-1914, 1915-1920, 1921-1924, 1925-1930, 1931-1936. Esta organización cronológica permite un alto grado de detalle, lo cual convierte este tomo en referencia indispensable. Además de abordar todos los aspectos de la exhibición, producción, distribución, y cultura cinematográfica de la época, el texto incluye también variadas anécdotas, una selección de imágenes, un índice onomástico, y un índice de títulos.

DOUGLAS, María Eulalia. *La tienda negra. El cine en Cuba, 1897-1990.* La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.

Referencia imprescindible para los historiadores del cine cubano, este libro contiene abundante información organizada cronológicamente. No persigue una lógica narrativa, sino que se presenta como una base de datos de gran utilidad.

DOUGLAS, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 2008.

Aunque son muy contadas las películas cubanas del período silente que se conservan, este útil material de referencia reúne fichas filmográficas, breves descripciones, y notas explicativas.

PIÑERA, Walfredo y María Caridad Cumaná. "El cine silente (1897-1930)". En: *Mirada al cine cubano*. Bruselas: Ed. OCIC, 1999, pp. 21-32.

En estas páginas se ofrece un resumen de las principales fuentes de información sobre el cine silente en Cuba existentes hasta ese momento, y se hace mención a las principales películas y realizadores de esa época, específicamente Enrique Díaz Quesada y Ramón Peón. Se pone énfasis en la comparación entre ejemplos de "cubanía" y la tendencia al mimetismo hollywoodense.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Raúl, María Eulalia Douglas y Héctor García Mesa. "Le cinéma muet". En: Paranaguá, Paulo Antonio (coord.). *Le cinéma cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 49-61.

Este capítulo del libro sobre cine cubano preparado por Paulo Antonio Paranaguá presenta de forma sucinta los frutos de la investigación de Raúl Rodríguez González. El texto ofrece un útil panorama histórico de la exhibición, producción y distribución cinematográfica en Cuba durante el período silente.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

Este libro representa la primera investigación histórica especializada sobre el cine en Cuba entre 1897 y 1930. Utilizando fuentes hemerográficas, Rodríguez ofrece detalles sobre el precine y el cine silente en la isla, incluyendo las fechas y los lugares exactos de las exhibiciones y proyecciones. El autor menciona los títulos de las películas, al igual que los nombres de los principales cines y empresarios. Se nota además un esfuerzo por delinear el contexto histórico en el que se desarrollan las actividades cinematográficas. El texto dedica extensas páginas a la obra de Enrique Díaz Quesada y los productores Pablo Santos y Jesús Artigas, pero también hace referencia a otros pioneros menos conocidos. Resultan de interés el análisis minucioso del proceso mediante el cual las compañías norteamericanas fortalecen su presencia en Cuba, y la descripción ofrecida sobre la transición del cine mudo al sonoro. El libro incluye algunas imágenes (aunque la impresión no es de buena calidad), y una serie de anexos con datos de utilidad.

ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio. "La primera exhibición y producción cinematográfica en La Habana." En: Naito López, Mario (coord.). *Coordenadas del cine cubano* 2. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005, pp. 9-12.

Este artículo, cuya primera publicación data de 1947, ha sido reproducido en varias ocasiones en revistas cubanas. El historiador Roig de Leuchsenring (1889-1964) rememora su asistencia a la primera proyección de las películas de los hermanos Lumière, presentadas en La Habana por Gabriel Veyre en 1897. Basándose en comentarios encontrados en periódicos de la época, el autor también describe los reclamos de la prensa respecto al alto precio de la entrada y la falta de ventilación. Se incluye además los detalles de la filmación realizada por Veyre en una estación de bomberos.

VALDÉS-RODRÍGUEZ, José Manuel. *Ojeada al cine cubano, 1906-1958.* La Habana: Imprenta de la Universidad de La Habana, 1963.

Este cuaderno de apenas doce páginas, que incluye además cuatro hojas de fotos, ofrece un breve resumen crítico del cine cubano prerrevolucionario. El profesor y crítico de cine José Manuel Valdés-Rodríguez (1896-1971) encuentra pocos valores en la producción de esta etapa, reservando sus elogios para dos ejemplos del cine silente, como son la obra de Enrique Díaz Quesada y la película *La virgen de la Caridad* (Ramón Peón, 1930). Se inicia así la tendencia de la historiografía posrevolucionaria a exaltar los aspectos patrióticos y de crítica social en determinadas películas, mientras otros aportes se excluyen o minimizan.

VINCENOT, Emmanuel. "Picturesque! La filmación de películas norteamericanas en Cuba en el período silente". En: Pérez Padrón, Armando (coord.). *Huellas olvidadas del cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010, pp. 25-77.

En este ensayo el investigador del cine cubano Emmanuel Vincenot revela aspectos desconocidos de la producción fílmica en la isla durante las dos primeras décadas del siglo XX. A partir de fuentes hasta entonces inexploradas, Vincenot provee al lector de una lista de películas filmadas en Cuba por compañías norteamericanas tales como Edison e Independent Moving Pictures (IMP). Su inventario y análisis permiten obtener una imagen complementaria del ambiente fílmico en Cuba durante el período silente, que hasta entonces se limitaba a la apreciación de los pocos ejemplos nacionales de los que se tiene conocimiento.

VINCENOT, Emmanuel. "Usos y desusos de la memoria de la Guerra de Independencia en *La última jornada del Titán de Bronce* [Max Tosquella, 1930]". En: Juan-Navarro, Santiago y Joan Torres Pou (coord.). *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*. Barcelona: Florida International University/PPU, 2011, pp. 35-57.

Este ensayo se destaca por rescatar del olvido uno de los pocos ejemplos de cine mudo cubano que sobreviven. Vincenot ofrece un profundo análisis del corto documental *La última jornada del Titán de Bronce* (Max Tosquella, 1930), filmado para conmemorar la caída en combate en 1896 del general Antonio Maceo, héroe de las guerras independentistas cubanas. El autor describe el contenido de la película, y explica que cumple con una doble función. Por una parte, revela su intención de "monumento fílmico" a través de las secuencias de reconstrucción del pasado. Por otra, identifica la función propagandística de la película, que se propone legitimar al ejército dirigido por el presidente Gerardo Machado mediante las imágenes documentales de la marcha conmemorativa de diciembre de 1929.

---

[*] **Irene Rozsa** es candidata a doctora en el programa de Film and Moving Image Studies Concordia University en Montreal, Canadá. En su tesis doctoral investiga la cultura cinematográfica en Cuba antes y después de la Revolución. Ha publicado artículos en revistas especializadas como *Canadian Journal of Film Studies* y *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, y contribuyó a la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*, editada por Rielle Navitski y Nicolas Poppe (Indiana University Press, 2017). E-mail. i_rozsa@live.concordia.ca.

Ecuador

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

GRANDA, Wilma. *El cine silente en Ecuador (1895-1935).* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/UNESCO, 1995.

Esta es la primera historia del cine ecuatoriano dedicada exclusivamente al período silente. Wilma Granda se desempeñó como investigadora y luego directora de la Cinemateca Nacional de Ecuador y este trabajo es el fruto de años de trabajo en el marco de esta institución. La autora parte de la premisa de que el temprano cine ecuatoriano estuvo signado por la intermitencia, alternando períodos de actividad productiva con etapas marcadas por el consumo de cine foráneo. Sin descuidar ninguno de estos dos aspectos (la producción y la recepción) el libro propone un recorrido cronológico que identifica los principales sucesos en la historia del cine local desde los espectáculos precinematográficos de fines del siglo XIX hasta la llegada del sonido. El libro incluye a modo de apéndice una cronología de la cultura cinematográfica en el país entre 1895 y 1935.

GRANDA, Wilma. *La cinematografia de Augusto San Miguel. 1924-1925. Los años del aire.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007

Fruto de la tesis de maestría de la autora, este libro explora la trayectoria del pionero del cine ecuatoriano Augusto San Miguel, autor de los primeros films argumentales del país.

GRANDA, Wilma. *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio 1922-1996.* Quito: UNESCO- CCE, 2000.

Catálogo con la ficha técnica *y* sinopsis de todos films ecuatorianos estrenados entre 1922 y 1996.

GRANDA, Wilma, Patricia Gudiño, Mercedes Serrano y Teresa Vásquez. *Cronología de la cultura cinematográfica (1849-1986).* Quito: Cinemateca Nacional del Ecuador, 1987.

El libro provee una cronología de los más importantes sucesos cinematográficos que tuvieron lugar en Ecuador desde los primeros espectáculos precinematográficos en el siglo XIX hasta la fecha de publicación del libro.

LEÓN, Christian. *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador.* Quito: La Caracola Editores, 2010.

Dividido en seis capítulos, este libro aborda como temática general, el cine indigenista ecuatoriano y las diversas influencias socio-políticas y culturales que acontecieron durante el siglo XX en Europa, América Latina y, muy especialmente, en el Ecuador. Entre los films analizados se encuentran varios documentales etnográficos silentes como *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (Carlos Crespi, 1926), el *Ecuador, noticiero* de Ocaña Films (1929-1931), *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas* (Rolf Blomberg, 1936) y la obra fílmica de Miguel Ángel Álvarez (1922-1935).

LEÓN, Christian. "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano". En: Sel, Susana (comp.). *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2005.

Este artículo estudia el cine ecuatoriano de las primeras décadas del siglo XX, con la finalidad de comprender los parámetros ideológicos y políticos desde donde se producen las representaciones y los imaginarios sobre el indio. El autor parte de la noción de cine como "aparato semiótico" que "participa de forma decisiva en la producción social de la identidad y la subjetividad".

PASARELLI, Franco. *Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador,* tesis de maestría. Quito: FLACSO Ecuador, 2016. Disponible en: http://hdl.handle.net/10469/10780. [Acceso: 25 de octubre de 2017]

Esta tesis estudia el cine etnográfico y particularmente los films realizados por Rolf Blomberg en el período de entre-guerras (1919- 1939) en Ecuador. El autor focaliza su análisis en las películas *Vikingos en las islas de las tortugas* y *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas,* ambas filmadas en 1936, para intentar determinar si estos films pueden ser considerados etnográficos.

PASARELLI, Franco. "Los primeros viajes audiovisuales (1936) de Rolf Blomberg en Ecuador", *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana,* n. 27, 2017. Disponible en: http://revistas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/view/27.2017.05. [Acceso: 25 de octubre de 2017]

El artículo parte del análisis comparativo de los filmes *En Canoa a la Tierra de los Reductores de Cabezas* y *Vikingos en las Islas de las Tortugas Gigantes* de Rolf David Blomberg (1912-1996) para indagar en la producción y reproducción de imágenes de exploradores europeos en Ecuador durante la época de entre-guerras (1919-1939).

VILLACRES MOSCOSO, Jorge. *Breve historia de la Cinemateca y Filmoteca Ecuatorianas. Guayaquil:* Editorial CCE, 1967.

El Salvador

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.* México: Santanilla Ediciones, 2005.

Veáse el comentario sobre este libro incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

SERMENO, Héctor Isabel. "Los peces fuera del agua: el rostro sin memoria del cine salvadoreño", *El Universitario,* mayo de 1998.

TESHE, Leyla. "Recordando la cinematografía en El Salvador." *El Universitario* 12, n. 208, 1999.

Guatemala

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

ARAGON, Magda y Edgar Barillas. "Guatemala. Café, capitalismo dependiente y cine silente", ***Estudios. Revista del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Universidad de San Carlos,*** **n.1, 1990, pp. 61-77.**

Este artículo analiza el desarrollo paralelo en Guatemala de la producción cinematográfica y de una economía agroexportadora basada en la producción de café. Según Aragón y Barillas, la visión del país proporcionada por el cine de no ficción, donde es representado a la vez como una nación civilizada y un destino turístico pintoresco, coincide con las actitudes de la creciente élite cafetalera. Además, el artículo estudia las efímeras producciones del cine de ficción en los años 1910 y la prolífica labor de los cineastas Marcel Reichenbach y Alfredo MacKenney en el cine silente, tanto narrativo como documental, entre 1943 y 1971.

ARAGON, Magda y Edgar Barillas. "Cine e historia social en Guatemala. Imágenes de una década (los años treintas)", ***Estudios. Revista del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Universidad de San Carlos.*****, n. 3, 1990, pp. 29-85.**

Este texto se enfoca en la producción muda documental de la Tipografía Nacional, organización encargada publicitar y difundir las actividades gubernamentales, entre 1929 y comienzos de los años cincuenta. Planteando las complejidades inherentes en la construcción de un discurso hegemónico, los autores incorporan abundantes citas de la prensa de la época, enfatizando las ideas compartidas de la nación como un país agrícola pero progresista durante la dictadura de Jorge Ubico. Reproduce varios fotogramas de los documentales depositados en la Cinemateca Universitaria Enrique Torres, eligiendo temas representativos como las cosechas de café, las obras de construcción y las giras presidenciales.

BARILLAS, Edgar. "Quizá entre las astillas del recuerdo. Las películas guatemaltecas de ficción del cine mudo". ***Estudios. Revista del Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, Universidad de San Carlos*****. 1998, pp. 140-157.**

Este artículo subraya la larga persistencia del cine mudo en Guatemala, reconstruyendo los fenómenos de la producción y la exhibición silente en el país desde la llegada del cinematógrafo en 1896 hasta mediados del siglo XX a través de entrevistas, reminiscencias y literatura. Pone énfasis en las experiencias y las prácticas cotidianas ligadas con el cine silente, desde la costumbre de intercambiar fotogramas entre niños hasta la producción de cintas mudas en 8mm por Alfredo MacKenney.

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Santanilla Ediciones, 2005.

Veáse el comentario sobre este libro incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

Haití

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. "Origens du cinéma, 1896-1906". Lyon : Association Le GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 1999-2015. https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=678&lang=fr

Veáse el comentario el sobre este sitio incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

Honduras

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

BENDECK, Fosi S."Apuntes inacabados sobre la historia del cine en Honduras", *El Heraldo* (Tegucigalpa), 25 de noviembre de 1987, p. 17; 9 de diciembre de 1987, pp. 21; 16 de diciembre de 1987, pp. 48; 23 de diciembre de 1987, pp. 20.

CACERES LARA, Víctor. "El primer cinematógrafo en Tegucigalpa", *Extra,* n. 25, pp. 21-22.

Esta breve crónica relata las primeras proyecciones del cinematógrafo en la capital de Honduras en diciembre de 1899 en el contexto de otros entretenimientos y recopila un anuncio de las mismas de *El Diario de Honduras* que contiene algunos datos, tales como precios de entrada y los títulos de algunas películas del programa.

CORTES PACHECO, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.* México: Santanilla Ediciones, 2005.

Veáse el comentario sobre este libro incluido en la sección dedicada a América Latina en general y estudios comparados.

México

por Rielle Navitski[*] y Laura Isabel Serna[**]

ALMOINA, Helena. *Notas para la historia del cine en México, 1896–1925.* México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Este estudio en dos volúmenes recopila los resultados de una investigación amplia en fuentes hemerográficas. Aunque la autora señala que estos resultados son parciales, ha intentado un estudio abarcativo de referencias al cine en general y la producción mexicana en particular. Algunas entradas solamente mencionan la existencia de un anuncio, artículo o reseña, mientras otras transcriben el texto integral, pero todos incluyen la cita de la fuente.

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912–1919.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1920–1929.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Fruto de un relevamiento minucioso en periódicos y revistas, estos dos volúmenes reúnen todos los largometrajes estrenados en la Ciudad de México, reconstruyendo así, de forma parcial, la oferta cinematográfica de la capital. Además de una lista de films organizada por fecha de estreno, contiene un índice de títulos y datos útiles, tales como estadísticas sobre el número y porcentaje de películas exhibidas por país y una lista de lugares de exhibición con los precios de sus entradas y las fechas de apertura y/o clausura.

DAVALOS OROZCO, Federico y Esperanza Vázquez Bernal. *Filmografía general del cine mexicano, 1906–1931.* Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

Abarcando tanto largometrajes como mediometrajes mexicanos producidos durante la época muda, esta filmografía provee fichas técnicas, sinopsis y aspectos de la recepción crítica de las cintas. Incluye una bibliografía de fuentes secundarias, pero no incluye citas en las entradas individuales.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (ed.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000.

Esta antología reúne 23 ensayos basados en ponencias del I Coloquio de Historia del Cine Regional celebrado en Guadalajara en 1999. Doce de ellos se enfocan específicamente en la producción y exhibición cinematográfica durante la época muda y once de los otros tratan el período en algún sentido. Abarcando localidades en los estados de Baja California, Chihuahua, Durango, Guerrero, Jalisco, Puebla, Querétaro y Zacatecas, los textos contienen datos valiosos elaborados a partir de investigaciones en hemerotecas y archivos locales.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896–1930*, vol. 1, *Vivir de sueños, 1896–1920*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

El primero de los tres volúmenes (hasta la fecha) de una detallada historia social del cine en México, este libro analiza tanto la producción nacional como extranjera, contextualizando la cultura cinematográfica con referencias a la tumultuosa situación política del momento. El autor pone énfasis en los aspectos sociales del cine, incluyendo cuestiones de género y el impacto de la hegemonía del cine europeo y, después, norteamericano en la producción mexicana. De los Reyes toma la identidad nacional como su óptica principal, argumentando que las compilaciones de actualidades durante la Revolución encierran una preocupación esencialmente mexicana por el realismo.

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896–1930*, vol. 2, *Bajo el cielo de México, 1920–1924*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional, 1993.

Basado en una investigación exhaustiva en la prensa periódica y los archivos, este libro traza una intersección del cine con tendencias más amplia en la cultura y la política posrevolucionaria en México. De los Reyes observa una fascinación con las representaciones de la violencia y el crimen en el cine narrativo, a pesar de la falta casi completa de representaciones directas del conflicto recién concluido. Otros temas tratados incluyen el nacionalismo posrevolucionario (marcado por una valorización de lo indígena, un interés en el folclore y el crecimiento de las disciplinas de la antropología y la arqueología) y la crisis diplomática y boicot parcial del cine estadounidense, provocado por la producción "películas denigrantes a México."

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896–1930*, vol. 3, *Sucedió en Jalisco o los Cristeros, 1924–1928*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Como los dos volúmenes anteriores, De los Reyes analiza aquí la producción, la distribución y la exhibición cinematográfica, así como la crítica cinematográfica y los discursos sobre el cine. Tomando como trasfondo la guerra de los Cristeros, provocada por las políticas de secularización de los gobiernos posrevolucionarios, el libro trata, entre otros temas, las intersecciones entre el cine de no ficción y las iniciativas gubernamentales (incluyendo películas educativas) y el carácter transnacional de la cultura cinematográfica mexicana (la fascinación de los públicos cinematográficos con Hollywood, los intercambios con Alemania y la Unión Soviética) y el interés de las vanguardias en el medio.

DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896–1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Este breve libro ofrece una historia detallada de la introducción del cinematógrafo en México. Después de una breve reseña de la investigación existente en el campo hasta 1972, año de publicación de la primera edición, trata los temas de censura, los efectos sociales del cine, la composición de los programas cinematográficos, y la producción de las primeras actualidades mexicanas. Reproduce, además, algunos documentos históricos de la época.

DE LOS REYES, Aurelio. *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Además de un ensayo sobre la relación entre el caudillo Francisco "Pancho" Villa y el cine (como protagonista de noticieros y documentales, así como de la película *The Life of General Villa* de 1914, un híbrido entre documental y ficción), el volumen incluye una serie de documentos históricos (notas, memorias y textos del periodista norteamericano John Reed sobre la Revolución mexicana). De los Reyes plantea que los camarógrafos norteamericanos construyeron una persona pública para Villa, que se transformaba al par del deterioro en sus relaciones con las autoridades estadounidenses.

DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo en México, 1896-1920*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
_____. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
_____. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1925-1931*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Estas tres filmografías abarcan las cintas tanto de ficción como de no-ficción producidas en México durante la época muda. La mayoría de las entradas contiene resúmenes de las tramas y, en algunos casos, listas de cuadros, aunque las entradas carecen de citas de las fuentes de información. Además de las breves y relevantes introducciones a la época que aparecen al comienzo de cada volumen, se incluyen reproducciones de programas de mano, avisos publicitarios y fotos fijas.

DE LOS REYES, Aurelio. "Gabriel Veyre and Fernand Bon Bernard, representantes de los Hermanos Lumière en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. 17, n. 67, 1995, pp. 119–37.

A partir de la consulta de los diarios de la época, la correspondencia del agente de Lumière Gabriel Veyre y los catálogos de la empresa, este ensayo relata las primeras exhibiciones del aparato en la Ciudad de México (incluyendo una sesión dedicada al presidente Porfirio Díaz) y la toma de las primeras vistas cinematográficas realizadas en México por Veyre.

DE LOS REYES, Aurelio. (coord.). *Correspondencia de Salvador Toscano, 1900-1911*. México. IMCINE/Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional, 1996.

Este volumen recopila las cartas del exhibidor y camarógrafo pionero Salvador Toscano provenientes de la Fundación Carmen Toscano. La correspondencia entre Toscano, su madre y sus socios nos permiten vislumbrar los años tumultuosos de la primera etapa de la Revolución mexicana, así como las oportunidades y obstáculos presentados por la exhibición cinematográfica (tanto permanente como itinerante) en la época.

DE LOS REYES, Aurelio. *Gabriel Veyre, representante de Lumière. Cartas a su madre*. México: IMCINE/Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional, 1996.

Junto con un diario del viaje trasatlántico entre Francia y América del Norte hecho por el representante de Lumière, esta selección de cartas narra las experiencias de Veyre en la toma y exhibición de vistas cinematográficas en la Ciudad de México, Guadalajara y, más tarde, Cuba, Colombia, Japón, Camboya y Vietnam.

DE LOS REYES, Aurelio. "The Silent Cinema". En: Paranaguá, Paulo Antonio (coord.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995, pp. 63-78.

Resumiendo de modo condensado algunas observaciones claves desarrolladas por el autor en los múltiples vólumenes de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, este ensayo relata el surgimiento y crecimiento de la exhibición, distribución y producción en este país durante la época muda. Ofrece informaciones detalladas sobre los exhibidores itinerantes, los camarógrafos, las salas cinematográficas y la censura, contextualizado estos datos al referirse a las profundas transformaciones sociales y políticas de la época.

DE LOS REYES, Aurelio. "El gobierno mexicano y las películas denigrantes a México, 1920–1931". En Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Verea (coords.). *México/Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996, pp. 23-35.

Este breve ensayo estudia la reacción del estado mexicano frente a las películas de Hollywood que retrataban al país y a sus habitantes de una manera esterotipada. Entre las tentativas iniciales para lidiar con esta cuestión, se encuentra la presión diplomática, la implementación de censura previa y la producción de películas patrocinadas por el gobierno. Tras un *boicot* y una serie de negociaciones diplomáticas, las productoras norteamericanas establecieron relaciones colaborativas con miembros del cuerpo diplomático mexicano para resolver conflictos en la etapa de producción. De los Reyes afirma que las acciones de los estudios de Hollywood se motivaron por sus intereses comerciales en el mercado mexicano.

DELGADILLO, Willivaldo, Maribel Limongi y Miguel Ángel Berumen Campos. *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1896–1916)*. Ciudad Juárez: Cuadro X Cuadro, 2000.

Identificando la frontera México-Estados Unidos como un sitio clave de la historia del cine mexicano y norteamericano, los autores elaboran la historia de la cultura cinematográfica en la región y en Ciudad Juárez, en particular, a partir de fuentes archivísticas y hemerográficas. El trabajo se concentra en momentos claves: la primera proyección de imágenes en movimiento en el Myar Opera House de El Paso, con la presencia de residentes de las dos ciudades; las primeras películas realizadas en la región; la importancia de la exhibición itinerante, cuyo ritmo se determinó por el calendario religioso y sus fiestas; la construcción de salas multiuso en Ciudad Juárez; los documentos fílmicos de los sucesos de la Revolución y la relación de Francisco "Pancho" Villa con el cine (reproduce de forma integral el contrato entre Villa y Mutual Films).

DREW, William M. y Esperanza Vázquez Bernal. "*El puño de hierro*. A Mexican Silent Film Classic", *Journal of Film Preservation*, vol 10, n. 66, 2003, pp. 10-22.

Examinando dos de los pocos ejemplos de largometrajes mudos mexicanos que han sobrevivido hasta nuestros días –*El tren fantasma* (1926) y *El puño de hierro* (1927)– y la vida de su director, Gabriel García Moreno, los autores estudian cómo las obras combinan el atractivo de las vistas locales con los códigos del cine popular de aventuras, sobre todo las películas de episodios producidas en los Estados Unidos.

FABIO SANCHEZ, Fernando. "Vistas de modernidad y guerra. El documental antes y después de la Revolución, 1896–1917". En: Sánchez, Fabio Fernando y Gerardo García Muñoz (eds.). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 101-67.

Después de comentar el estado de preservación de los documentales sobre la Revolución mexicana, que no han sobrevivido en su formato original, este ensayo analiza el papel del cine de no-ficción en las demostraciones espectaculares del poder político antes y después del conflicto. Organizando el análisis de modo cronológico, pone énfasis en las conexiones estrechas entre los camarógrafos y los caudillos revolucionarios.

FULLERTON, John. *Picturing Mexico: From the camera lucida to film.* New Barnet, UK: John Libbey, 2014.

De gran formato y con abundantes ilustraciones, este libro examina elementos de la cultura visual mexicana entre 1830 y 1910 que pueden considerarse pre-cinematográficos. Se enfoca en los panoramas pintados y las narrativas ilustradas de viaje producidos por los exploradores Frederick Catherwood y John Lloyd Stephens luego de su visita a las ruinas mayas en México y Centroamérica. El capítulo final elabora una historia más amplia del imaginario pintoresco en México, que incluye a la litografía, la fotografía, la prensa ilustrada y el cine temprano.

GARCIA BLIZZARD, Mónica. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 72-95.

Este ensayo plantea que *Tepeyac*, uno de los únicos largometrajes mudos mexicanos que ha sobrevivido hasta nuestros días, construye el ciudadano mexicano ideal como blanco y de clase alta, al mismo tiempo que narra un mito nacional fundacional de mestizaje racial y religioso. La película narra la aparición de la Virgen de Guadalupe a un joven indígena durante la época colonial, incorporando un relato enmarcado moderno en el cual la devoción a la Virgen ayuda a una joven pareja de clase alta a soportar sus tribulaciones (el novio se embarca en un viaje peligroso a Europa durante la Primera Guerra Mundial). García Blizzard subraya momentos en el film que señalan sus contradicciones ideológicas (por ejemplo, la visita de la pareja –ambos de tez blanca– a la basílica de la Virgen, donde conviven con una multitud mestiza e indígena).

GARCIA RODRIGUEZ, Irene. "Mimí Derba and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Filmmaker". En Gutierrez Chong, Natividad (coord.). *Women, Ethnicity, and Nationalism in Latin America.* Aldershot, UK: Ashgate, 2007, pp. 170–94.

Basado, sobre todo, en una pesquisa hemerográfica, este ensayo examina el trabajo de la actriz Mimí Derba frente y detrás de las cámaras en Azteca Films, la compañía responsable por algunos de los primeros largometrajes mexicanos. Incluye una discusión detallada de la recepción crítica de las películas.

GONZALEZ CASANOVA, Manuel (coord.). ***El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.*** **México: Fondo de Cultura Económica, 2003.**

El cine que vio Fósforo reúne la crítica cinematográfica publicada bajo el pseudónimo compartido de dos figuras claves de las letras mexicanas, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, durante sus estadías en España. Además de una introducción y una filmografía de películas citadas, el volumen contiene una comparación detallada de los textos tales como fueron publicados inicialmente y en las ediciones posteriores de la obra de los dos escritores.

GONZALEZ CASANOVA, Manuel. ***Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917–1919.*** **México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.**

Este volumen recopila todos los textos de la columna que se considera la primera dedicada exclusivamente al cine en la prensa mexicana, "Por la pantalla," que aparecía en el diario *El Universal*. Escrita por Rafael Pérez Taylor y Carlos Noriega Hope, dos críticos cinematográficos pioneros, la columna trata diversos aspectos de la cultura cinematográfica de la Ciudad de México a finales de los años diez, tales como las tentativas locales de producción cinematográfica, la popularidad de las actrices italianas y estadounidenses, el acompañamiento musical en las salas cinematográficas y el comportamiento de los públicos.

GUNCKEL, Colin. ***Mexico on Main Street: Transnational film culture in Los Angeles before World War II.*** **New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2015.**

Este libro ofrece un estudio muy bien documentado de la exhibición cinematográfica en la comunidad mexicana de Los Ángeles antes de la Segunda Guerra Mundial. Basándose en una variedad de fuentes primarias, especialmente periódicos y publicidad, Gunckel examina las tensiones entre la cultura de masas y el incipiente nacionalismo posrevolucionario, demostrando cómo los inmigrantes se relacionaron con los textos fílmicos y los espacios extratextuales alrededor de la industria cinematográfica, incluyendo las salas de cine, la prensa en español y los estudios de Hollywood. Con respecto a la época muda, se enfoca, en particular, en las tentativas de producción cinematográfica independiente por parte de mexicanos y las conexiones entre la exhibición cinematográfica y el teatro en español en Los Ángeles.

JABLONSKA, Aleksandra, and Juan Felipe Leal. *La Revolución Mexicana en el cine nacional. Filmografía, 1911–1917*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1991.

Esta filmografía reúne datos sobre el cine de no-ficción producido durante la Revolución, compuesta de vistas tomadas, compradas y re-editadas por camarógrafos de la época, que no han sobrevivido en su formato original. Las entradas incluyen información sobre los cuadros que componían cada película, así como citas de publicidad y comentarios de la prensa.

LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía, 1910–1914*. México: Juan Pablos/Voyeur, 2012.
_____. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía, 1915–1921*. México: Juan Pablos/Voyeur, 2012.

Estos dos volúmenes constituyen una expansión de la investigación anterior de Jablonska y Leal sobre el cine de no-ficción producido durante la Revolución mexicana. Además de datos detallados sobre los títulos mencionados en las fuentes hemerográficas, incorporan reproducciones de fotogramas que corresponden al contenido de cada cinta (las imágenes no se pueden identificar con confianza debido al constante re-empleo de los materiales fílmicos a lo largo de las décadas), Incluye, además, varios índices organizados por título, nombre de camarógrafo, lugar de producción y lugar de exhibición.

LEAL, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores. *Anales del cine en México, 1895–1908*. 20 vols. México: Ediciones y Gráficas Eón/Voyeur, 2003–16.

Con 17 volúmenes ya publicados y tres más en proceso, esta serie constituye el abordaje más abarcativo del cine durante los años posteriores del régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). Cada volumen se enfoca en una transformación significativa, mientras la serie se destaca por su enfoque en la relación cine-sociedad. Entre los temas específicos se encuentran las tecnologías pre-cinematográficas, las películas de la guerra de 1898, el surgimiento de salas cinematográficas permanentes, la irradiación del cine a las provincias, las actividades de los primeros camarógrafos. Cada volumen incluye una lista de títulos exhibidos en el respectivo año, un complemento sumamente útil a los libros ya mencionados de Amador y Ayala Blanco.

LUNA, Andrés de. *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano.* Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

Tomando como punto de partida el pensamiento de Barthes, Foucault y Althusser, los ensayos en este volumen plantean que el cine de la Revolución, a pesar de su estética documental, sirvió para legitimar a sus líderes. El autor argumenta que, en su función de discurso, este cine documental y el cine narrativo sobre la Revolución realizado posteriormente construyeron una versión mítica del conflicto y su ideología.

MIQUEL, Ángel (coord.). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1898–1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

Sirviendo como complemento al estudio del mismo autor *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, este volumen reúne textos sobre cine publicados en la prensa periódica de la Ciudad de México entre 1898 y 1929. Los textos reproducidos se organizan en secciones por autor o por pseudónimo en los casos de los autores desconocidos, con notas biográficas y citas bibliográficas. Además, incluye una filmografía de películas citadas en los textos.

MIQUEL, Ángel (coord.). *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

Junto con la antología de textos primarios *Los exaltados*, ofrece una historia del periodismo cinematográfico en la Ciudad de México durante la época muda. Organizado cronológicamente, el volumen estudia la creciente atención dedicada al cine y a la exhibición cinematográfica; las carreras de críticos cinematográficos (incluyendo periodistas viviendo en Estados Unidos y escribiendo para un público mexicano); y los debates generados por la transición al sonoro. Es un texto indispensable para comprender el panorama de la escritura relacionada con el cine en la época.

MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910–1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Además de la importancia de la Revolución mexicana como tema en el cine nacional, como han mostrado otros estudios, Miquel demuestra que también ocasionó transformaciones en la distribución, exhibición y recepción del cine. Limita el alcance de su estudio a la capital, lo que le permite trazar el surgimiento de un público para las imágenes en movimiento, la recepción del cine documental de la Revolución y la consolidación del negocio cinematográfico. Extremadamente bien documentado, el libro reproduce programas de mano y fotos fijas y otros materiales iconográficos. Incluye un apéndice de películas documentales exhibidos en la capital, listados por título y título alternativo, indica si sobreviven fragmentos de los mismos, y dónde y cuando se exhibieron.

MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997.

Esta biografía del ingeniero, exhibidor y camarógrafo Salvador Toscano se basa en documentos depositados en la Fundación Carmen Toscano y la película *Memorias de un mexicano* (1950). Sitúa sus actividades como operador cinematográfico en el contexto de sus labores como ingeniero y propietario de un cine, sus relaciones familiares y el trasfondo de la Revolución mexicana y su impacto en la vida social y económica del país.

MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. Harlingen, TX: Archivo Fílmico Agrasánchez/México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Esta biografía de la directora y actriz teatral y cinematográfica Mimí Derba se enfoca en su vida profesional. Partiendo de la consulta de fuentes hemerográficas, entrevistas con colaboradores y parientes y los textos de Derba, trata su carrera en los escenarios y la pantalla; su participación en la fundación de Azteca Films junto con el director Enrique Rosas y finalmente, tras su vuelta al teatro, sus papeles en el cine mexicano sonoro. Recopila, además, resúmenes de sus películas mudas y extractos de su escritura.

MIQUEL, Ángel. "Cine silente de la Revolución". En GARZA ITURBIDE, Roberto Garza y Hugo Lara Chávez (coords.). *Cine y Revolución: La Revolución mexicana vista a través del cine*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 33-42.

Este breve ensayo presenta un panorama de las películas mexicanas producidas durante la Revolución, incluyendo los films de compilación –hechos con metraje de varios camarógrafo– y de ficción, con énfasis en *El automóvil gris* (1919). Incluye una gran variedad de imágenes, tanto en blanco y negro como en color.

NAVITSKI, Rielle. "Spectacles of Violence and Politics: *El automóvil gris* (1919) and Revolutionary Mexico's Sensational Visual Culture", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 23, n. 2, 2014, pp. 133–52.

Combinando los frutos de una pesquisa en fuentes hemerográficas con el análisis formal, este ensayo contextualiza la película en episodios *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) dentro de la cultura visual sensacionalista de la época, que muestra una fuerte influencia del cine y periodismo francés y norteamericano. La autora propone que la película utiliza representaciones del crimen urbano –más específicamente, los delitos de una banda cuyos integrantes se disfrazaban de soldados– para negociar la crisis de legitimidad política provocada por la Revolución. La inclusión de imágenes (al parecer) no-ficcionales del fusilamiento de algunos de los acusados, intenta re-imponer la distincción entre la violencia "legítima" del estado y la violencia criminal.

NAVITSKI, Rielle. "'Ese pequeño arte que tanto amamos:' Remediating Cinema in *El Universal Ilustrado*", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. L, n. 2, 2016, pp. 293-320.

Enfocándose en la presencia del cine en las páginas de la ecléctica revista mexicana *El Universal Ilustrado*, este ensayo plantea que tanto los elementos gráficos como textuales de la publicación se apropiaron de los procedimientos estéticos del cine, apoderándose de sus connotaciones de novedad y modernidad para lidiar con la influencia avasalladora del medio (y sobre todo, del cine norteamericano) en la cultura mexicana de los años veinte. Identifica tres tendencias dominantes en el tratamiento del cine en la revista: textos e ilustraciones –tanto vanguardistas como convencionales– que presentan el medio como vehículo de encuentros efímeros en el espacio urbano; narrativas periodísticas y ficcionales de Hollywood, que enfatizan la ilusión y el desengaño, y contenidos pedagógicos, que intentan construir un espectador mexicano ideal como primer paso al establecimiento de una industria cinematográfica en el país.

ORELLANA, Margarita de. *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana, 1911-1917*. México: Editorial J. Ortiz, 1991.

Ofreciendo un panorama comprensivo del cine norteamericano sobre la Revolución mexicana (tanto documental como de ficción), este libro plantea que estas cintas reflejaban aspectos de la sociedad norteamericana, incluyendo el racismo contra los mexicanos, más que la realidad mexicana. La autora se enfoca en el tratamiento de eventos significativos en el conflicto, los retratos del general Francisco "Pancho" Villa, imágenes de los preparativos militares de las fuerzas armadas estadounidenses en la frontera y personajes estereotipados, como el bandido y la señorita sensual. El libro incluye una filmografía de obras producidas por productoras norteamericanas entre 1911 y 1917.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.). ***Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900–1930*****. México: Conaculta, 2010.**

Elaborado a partir del guión de una película de compilación no acabada del camarógrafo Salvador Toscano, este libro se compone principalmente por reproducciones a color de fotogramas de las películas de no ficción de la época revolucionaria, muchos con virajes e incluso coloreados a mano, junto con ensayos sobre Toscano y el cine documental de la Revolución.

PICK, Zuzana M. "Jesús H. Abitía: Cinefotógrafo de la revolución". En Miquel, Ángel, Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega Alfaro. ***Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*****. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, pp. 31-48.**

Jesús H. Abitia fue un fotógrafo y camarógrafo que documentó la Revolución Mexicana. Pick analiza las imágenes de su autoría que sobreviven en una película de compilación posterior, *Epopeyas de la Revolución*, junto con las fotografías en formato de tarjeta postal que Abitia creó y vendió durante el conflicto. Partiendo de un análisis formal, Pick plantea que el cine de la Revolución no sólo documenta los sucesos históricos y las figuras claves, sino que además permite vislumbrar las perspectivas de otros grupos de testigos, que incluyen al propio camarógrafo, los participantes en las escenas registradas por la cámara y las capas sociales que participaron en el proyecto revolucionario.

PICK, Zuzana M. ***Constructing the Image of the Mexican Revolution*****. Austin: University of Texas Press, 2010.**

Este libro premiado analiza el papel del cine en la producción de una memoria colectiva de la Revolución Mexicana. Aunque la mayor parte del estudio se enfoca en películas producidas después de la transición al sonoro, los primeros dos capítulos se centran en materiales de la época muda. El primero explora las películas de no-ficción creadas durante el conflicto, que se componen de metraje editado con el ánimo de apoyar distintos puntos de vista políticos. A través de un análisis formal de las secuencias preservadas en películas de compilación realizadas mucho después del conflicto, la autora argumenta que los films construyeron a la Revolución como un hecho visual, produciendo significados múltiples que posteriormente fueron limitados por los discursos oficiales. El segundo capítulo examina las representaciones de Francisco "Pancho" Villa en la pantalla, ofreciendo una lectura de la película de compilación *La venganza de Pancho Villa* (c. 1930), junto con dos películas contemporáneas (una de ficción, otra documental) que utilizan materiales de archivo para elaborar sus distintos acercamientos historiográficos.

RAMIREZ, Gabriel. *El cine yucateco*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Este libro breve ofrece una cronología del cine en Yucatán, un estado del oriente de México relativamente aislado del resto del país, pero rico a consecuencia de la exportación de henequén, desde su llegada a 1930. Estudia la exhibición cinematográfica; los esfuerzos de la productora CIRMAR (que resultaron en dos largometrajes y una película en episodios); los debates en torno a la exhibición cinematográfica; y las cintas mexicanas proyectadas en Mérida. Incluye una filmografía con información sobre las películas realizada en el estado en la época.

RAMIREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.

Este panorama amplio e impresionista –el autor lo llama una "recopilación"– utiliza las investigaciones de Luis Reyes de la Maza, Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y otros para relatar la trayectoria de la producción cinematográfica mexicana durante la época muda. Lleno de anécdotas divertidas sobre los pioneros del cine nacional, el libro traza el surgimiento y la decadencia de los largometrajes nacionales, comentando el cine de no-ficción de la Revolución, la popularidad de las 'divas' del cine italiano, el cine en provincia e incluso las tentativas fallidas de producción. Reproduce fotos de la época, algunas de ellas inéditas, e incluye una filmografía de largometrajes, algunos de ellos nunca terminados o exhibidos al público.

RAMIREZ BERG, Charles. "*El automóvil gris* and the Advent of Mexican Classicism". En: Noriega (coord.). *Visible Nations. Latin American Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, pp. 3-32.

Este ensayo examina la película en episodios *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), que sobrevive en una versión abreviada con una banda sonora agregada. Ramírez Berg identifica varios puntos de referencia para la cinta –incluyendo las epopeyas históricas del cine italiano y las películas en serie francesas– pero toma como norma la lógica narrativa y visual del cine clásico de Hollywood. Plantea que *El automóvil gris* logra un clasicismo netamente mexicano, dejando al lado cómo las condiciones locales pudieran haber producido configuraciones de la trama o el estilo que excedan o incluso desafían lo clásico.

REYES DE LA MAZA, Luis. *Salón Rojo: Programas y crónicas del cine mudo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

Esta complicación constituye una de las primeras aproximaciones a la historia del cine mudo en México. Reyes de la Maza presenta una selección de programas y escritos sobre cine en la prensa mexicana en orden cronológico. Algunos aparecen en forma de resúmenes escritos por el compilador, mientras otros se transcriben directamente, con o sin comentarios. Desafortunadamente, el libro no incluye las citas de las fuentes de todos los materiales.

REYES DIAZ, Evelia. *Ciudad, lugares, gente, cine. Apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897–1933*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.

Este libro explora las múltiples dimensiones de la presencia del cine en la capital de Aguascalientes, un nodo de tránsito importante, durante la época muda. Reyes Díaz muestra cómo el surgimiento de salas cinematográficas (en muchos casos, también utilizado para entretenimientos en vivo) se vio afectado por el espacio urbano existente y sus usos residenciales, comerciales e industriales; cómo la asistencia a salas específicas sirvió para establecer y mantener divisiones sociales; y cómo conexiones políticas y prestigio personal afectaron la suerte de los exhibidores. Las conclusiones se basan en la consulta de fuentes hemerográficos y registros municipales. El libro incluye, además, una lista de películas estrenadas en Aguascalientes en los años 20 y 30.

ROCHA, Gregorio. "*La venganza de Pancho Villa* (The Vengeance of Pancho Villa). A Lost and Found Border Film", *Journal of Film Preservation*, vol. 65, 2003, pp. 24–29.

En este breve artículo, el cineasta Gregorio Rocha cuenta cómo su búsqueda de una co-producción bastante particular realizada durante la Revolución mexicana –*The Life of General Villa*, una producción de Mutual que mezclaba imágenes documentales de Villa con escenas en las cuales Raoul Walsh desempeñó el papel del general– condujo al descubrimiento y preservación de *La venganza de Pancho Villa*. Esta película de re-empleo fue producida por Edmundo y Félix Padilla, exhibidores itinerantes que trabajaron en la zona fronteriza entre El Paso, Tejas y Ciudad Juárez.

SAN MARTIN, Patricia. *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993.

Este breve volumen, elaborado a partir de una investigación amplia de la prensa regional, trata la repercusión del cine mexicano con los periodistas de Guadalajara entre 1917 y 1940. Organizado cronológicamente, breves secciones se enfocan en temas específicos, tales como las salas cinematográficas y la crítica, mientras capítulos más largos exploran los largometrajes de ficción y el cine sonoro. Un apéndice reúne los resúmenes de las cintas publicadas en la prensa, estadísticas de estrenos y taquilla, y reestrenos de cintas vistas como significativas. Incluye varias reproducciones de avisos y fotografías, junto con una bibliografía, muy útil como punto de partida para investigaciones con un enfoque regional.

SCHNEIDER, Luis Mario (coord.). *Jaime Torres Bodet - La cinta de plata*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Se recopilan en este volumen los casi cincuenta textos publicados en *Revista de Revistas* entre 1925 y 1926 por Jaime Torres Bodet, un integrante del grupo de escritores e intelectuales conocidos como "los Contemporáneos." Enfocándose sobre todo en los estrenos y las estrellas, Torres Bodet incurre en reflexiones sobre los géneros cinematográficos (sobre todo la comedia), la relación cine-teatro y la necesidad de crear archivos cinematográficos y salas especializadas para preservar y difundir obras importantes del cine.

SERNA, Laura Isabel. "'As a Mexican I Feel It's My Duty'. Citizenship, Censorship, and the Campaign against Derogatory Films in Mexico, 1922–1930", *Americas*, vol. 63, n. 2, 2006, pp. 225–44.

A través de un estudio de los archivos del cuerpo diplomático mexicano, este artículo trae nuevos aportes sobre un incidente tristemente célebre en la historia de las relaciones de Hollywood con México: un boicot parcial del cine norteamericano decretado por el presidente Álvaro Obregón en 1922. Serna pone énfasis en las concepciones divergentes del patriotismo evocados por espectadores y exhibidores (que dependían de los productos estadounidenses) en el debate público en torno de la medida.

SERNA, Laura Isabel. "*La venganza de Pancho Villa*. Resistance and Repetition", *Aztlán*, vol. 37, n. 2, 2012, pp. 11–42.

Serna analiza las múltiples versiones de *La venganza de Pancho Villa* de Edmundo y Félix Padilla, argumentando que la película de compilación ejemplifica una cultura cinematográfica fronteriza que no se encaja en las tradiciones cinematográficas mexicanas o norteamericanas. Apropiándose de materiales tomados de cintas anti-mexicanas, tales como la película en episodios, *Liberty, a Daughter of the USA* (1916), *La venganza* desafía tanto el sistema de representación racista de Hollywood como las narrativas dominantes de la historia revolucionaria, mientras refuerza ideologías masculinistas.

SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014.

Tomando como punto de partida la creciente literatura académica que cuestiona el concepto del cine nacional, este estudio de la cultura cinematográfica mexicana durante la época posrevolucionaria se enfoca en las dinámicas de la distribución, la exhibición y el discurso público sobre el cine, en vez de la producción cinematográfica nacional, cuyo impacto fue bastante limitado en la época. Serna argumenta que el cine norteamericano, que logró dominar las pantallas mexicanas por primera vez durante el período estudiado, no sirvió únicamente como herramienta del imperialismo cultural estadounidense, sino que fomentó nuevas experiencias y debates alrededor de cómo ser mexicano y moderno. Basada en pesquisas profundas en archivos mexicanos y norteamericanos, el libro investiga la presencia de cine de Hollywood en México, desde su expansión durante la primera guerra mundial hasta la crisis diplomática desencadenada por las "películas denigrantes" a México, así como una cultura de consumo cinematográfico que extendía más allá de las fronteras entre México y Estados Unidos.

SERNA, Laura Isabel. "Translations and Transportation. Toward a Transnational History of the Intertitle". En: Kapse, Anupama, Jennifer M. Bean y Laura Horak (coords.). *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, pp. 121-146.

Tomando la circulación de películas entre los Estados Unidos y México como estudio de caso y basándose en fuentes hemerográficas y las prácticas de los estudios, este ensayo analiza cómo la traducción de los intertítulos, lejos de afirmar el supuesto funcionamiento del cine como un lenguaje universal de imágenes, ejemplifica cómo los significados se transforman a través de los procesos de intercambio cultural.

SERRANO, Federico, y Fernando G. del Moral (ed.). *Cuadernos de la Cineteca Nacional.* El automóvil gris. México: Cineteca Nacional, 1981.

Reproduciendo en forma integral el argumento de la película de episodios *El automóvil gris* (1919) depositado en el Archivo General de la Nación, el libro también incluye un análisis, cuadro por cuadro, de la película en su forma actual, considerablemente alterada de su estreno inicial en doce episodios.

TOMADJOGLOU, Kimberly y Colin Gunckel (coords.) "Mexican Silent Cinema" (número especial), *Film History, vol.* 29, n. 1, 2017.

Este número especial reúne ensayos sobre diversos aspectos de la cultura cinematográfica en México durante la época muda, adoptando perspectivas nacionales (en un texto de David Wood sobre las películas de compilación de la Revolución Mexicana), regionales (un ensayo de Laura Isabel Serna sobre la producción y exhibición en Yucatán) y transnacionales (ensayos de Rielle Navitski sobre la recepción de las "divas" italianas en México, Ángel Miquel sobre las respuestas de literatos mexicanos a la influencia creciente del cine norteamericano y Colin Gunckel sobre la construcción de las imágenes de estrellas mexicanas en Hollywood). Contiene, además, reproducciones de fuentes primarias (programas de mano, textos críticos y material visual).

VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.

Este libro ofrece, de modo conciso, una cronología del cine mudo en Guadalajara. Los capítulos, en muchos casos breves, se enfocan en las salas cinematográficas y sus dueños, la producción local, residentes de la ciudad con conexiones con el cine mudo y dos películas ambientadas en la ciudad, *La gran noticia* (1921-1923) y *El último sueño* (1923), una película hecha y actuada por la familia Bell, conocidos artistas de circo. Incluye una línea de tiempo que ofrece una cronología del cine en la región.

WOOD, David M. J. "Recuperar lo efímero. Restauración del cine mudo en México." En: Noelle, Louise (ed.). *El patrimonio de los siglos XX y XXI.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 125–57.

Utilizando las restauraciones de *El tren fantasma* (1926) y *El puño de hierro* (1927) de Gabriel García Moreno a partir de materiales sin ordenar como estudios de caso, este ensayo es una reflexión sobre la inestabilidad del "original" cinematográfico. Toma en consideración las evidencias que versiones múltiples de las cintas circularon durante los años 20, además de las circunstancias de cada proyección y las agendas divergentes de los preservadores contemporáneos.

---

[*] **Rielle Navitski** es profesora asistente en el Department of Theatre and Film Studies de la University of Georgia. Es autora de *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2017) y co-editora de *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: rnavitsk@uga.edu.

[**] **Laura Isabel Serna** es profesora con permanencia e investigadora en School of Cinematic Arts de la University of Southern California en Los Ángeles. Es autora de *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age* (Duke University Press, 2014) y de varios ensayos publicados en las revistas académicas *Aztlán, The Americas* y diversas antologías. E-mail: lserna@cinema.usc.edu.

Nicaragua

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

GAITAN MORALES, Karly. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua*. Managua: FUCINE, 2014.

Este detallado recorrido por la historia de la cultura cinematográfica en Nicaragua sitúa su desarrollo cuidadosamente, haciendo referencia a los acontecimientos claves en las esferas económicas, políticas y sociales, tales como la llegada de nuevas tecnologías, la creciente urbanización del país, la intervención norteamericana y la revuelta de Augusto César Sandino. En particular, Gaitán Morales provee abundantes detalles sobre la exhibición cinematográfica, señalando la aceptación paulatina del nuevo medio en Nicaragua, la importancia de las proyecciones itinerantes y la arquitectura de las salas, así como el reglamento de los espectáculos y el surgimiento del discurso periodístico sobre cine.

Panamá

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

DEL VASTO, César y Edgar Soberón Torchia. *Breve historia del cine panameño*. Panamá: ARTICSA, 2003.

Este estudio empieza su recorrido por la historia del cine en Panamá con la llegada del Vitascopio de Edison y del Cinematógrafo Lumière al istmo en 1897, pasando por la instalación de salas cinematográficas permanentes en 1909, la toma de vistas de la construcción del canal de Panamá por las autoridades y empresas norteamericanas y la producción del mediometraje silente *Al calor de mi bohío* por el costarricense Carlos Luis Nieto en 1946, descrito por los autores como "una muestra local del 'cine de pecadoras,' tan favorecido por el cine mexicano."

ESPAÑA, Juan M. "*Al calor de mi bohío*, el primer filme de Panamá", *La Estrella de Panamá*, 26 de agosto de 2016. Disponible en: http://laestrella.com.pa/panama/nacional/calor-bohio-primer-filme-panama/23958091. [Acceso: 22 de octubre de 2017]

Escrito a partir de una entrevista con Baby Torrijos, protagonista de *Al calor de mi bohío*, el artículo resume la trama de la película, que narra la historia de una joven campesina que se siente atraída por las luces de la gran ciudad tras la visita de una capitalina a su pueblo y acaba siendo seducida y abandonada, trabajando como cantante y bailarina en un cabaret. Además, incluye detalles sobre su producción y su preservación precaria tras el robo de la única copia fílmica que se conoce durante la invasión norteamericana de Panamá en 1989.

Paraguay

por Eva Karene Romero[*]

CUENCA, Manuel. "Historia del audiovisual en Paraguay", 2009. Disponible en: https://portalguarani.com/1758_manuel_cuenca/13939_historia_del_audiovisual_en_el_paraguay_por_manuel_cuenca_.html. [Acceso: 21 de setiembre de 2017]. Disponible también en: http://www.recam.org/_files/documents/historia_de_cine_paraguayo.doc.pdf. [Acceso: 21 de setiembre de 2017].

Publicado en el año 2009, este es el primer texto sobre la historia del cine en Paraguay y el único que trata el cine mudo paraguayo a fondo. Parte de la primera exhibición de vistas de actualidad extranjeras en 1900 y las primeras filmaciones realizadas en el país en 1905, dividiendo la historia del cine en Paraguay en varias etapas: las primeras filmaciones realizadas por extranjeros (1905-1923), las primeras filmaciones realizadas por paraguayos (1924-1932), la Guerra del Chaco (Paraguay-Bolivia, 1932-1935), la posguerra (1936-1954), las primeras coproducciones de ficción (1955-1963), el cine de la dictadura y el cine independiente (1955-1989), el cine de la transición (1989-1998) y el cine digital (1999-2009). En el texto se especifican obras silentes; todas hasta 1931. Luego siguen silentes muchas filmaciones hasta la aparición del uso del VHS en la década de 1980.

---

[*] **Eva Karene Romero** es autora de *Film and Democracy in Paraguay* (New York: Palgrave Macmillan, 2016) y de ensayos publicados en *Hispania, Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Journal of Latin American Cultural Studies* y antologías. Ha enseñado en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Arizona. Actualmente se encuentra trabajando en un documental sobre la violencia de genero en Paraguay, (*Kuña*, 2018). E-mail: evakromero@gmail.com

Perú

por María Chiara D'Argenio*

BEDOYA, Ricardo. *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica.* Lima: Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

Este libro es una historia del cine peruano desde sus inicios hasta el año 1992. El primer capítulo está dedicado al cine mudo. Este capítulo es un primer intento de articular la narración del desarrollo del cine peruano con la exposición de asuntos culturales y sociales que se le relacionan para resaltar el rol que el medio desempeñó en la sociedad peruana. El capítulo ofrece un breve recorrido por el desarrollo de las actividades fílmicas en el Perú, las tipologías de cintas que se producían y exhibían y la presencia del cine en la prensa.

BEDOYA, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas.* Lima: Universidad de Lima, Fondo de desarrollo editorial, 1997.

Este libro contiene una lista anotada de las películas producidas desde los inicios del cine peruano hasta el año 1997. Su primer capítulo está específicamente dedicado al período silente. Las películas incluidas están presentadas con una ficha técnica, la descripción de su argumento y una sección de "comentarios" que incluye información como las características salientes de la cinta, los detalles de su producción y distribución y rescates de textos periodísticos de la época.

BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú (1895-1934).* Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2009.

Este libro de Ricardo Bedoya es un punto de referencia obligado en los estudios del cine peruano. El autor reformula y amplía los capítulos dedicados al cine mudo que formaron parte de sus libros anteriores, *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica* y *Un cine reencontrado* (también incluidos en esta bibliografía). *El cine silente en el Perú (1895-1934)* es una historia vasta y exhaustiva del medio organizada alrededor de las siguientes áreas: la cronología de la producción cinematográfica y de 'los acontecimientos relativos a la actividad fílmica'; material de archivo (reseñas, artículos, comentarios y crónicas sobre cine) tomado de revistas y periódicos de la época y una lista anotada de las cintas producidas en el Perú, de los aparatos usados y los locales de exhibición. El libro está dividido en tres partes que corresponden a tres períodos (1895-1919, 1919-1939, 1930-1934). Empieza con la primera función del kinetoscopio en Lima en 1895 y termina con la producción de la primera película con sonido sincronizado en 1933. El estudio de la evolución del cine peruano (tipos de películas y de locales de exhibición, nacimiento de empresas distribuidoras, periodismo cinematográfico y otros tópicos), está entrelazado con información sobre temas culturales relevantes (mutación de costumbres, clases sociales, control institucional, censura, entre otros).

CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú. 1897-1950. Testimonios.* Lima: Universidad de Lima, 1991.

El libro de Carbone es una recopilación de entrevistas a algunos de los protagonistas de la historia del cine peruano. Los primeros dos capítulos están dedicados al cine silente e incluyen los testimonios de periodistas, músicos, productores y actrices de la época, además de las entrevistas a dos historiadores. Se encuentran los testimonios del productor del largometraje *Luis Pardo* (1927) y de la intérprete de la película *La Perricholi* (1928).

D'ARGENIO, Maria Chiara. 'Modernidad, escritura nueva y cine mudo en el Perú'. En: De Los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (eds). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardia y transición.* México DF: UNAM, 2015.

Este artículo se enfoca en la relación entre escritura, modernidad y cine en la literatura peruana de principios del siglo XX. A partir del análisis de textos críticos y de ficción de escritores e intelectuales peruanos, D'Argenio identifica dos períodos en la historia de las relaciones entre cine y literatura en el Perú y arguye que el cine fue empleado por los intelectuales peruanos como metáfora de la modernidad.

DELGADO, Mónica. "Ideas para problematizar el cine. Los textos de María Wiesse en *Amauta*", *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano.* Disponible en: http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/61-ideas-para-

problematizar-el-cine-los-textos-de-maria-wiesse-en-amauta. [Acceso: 10 de noviembre de 2017]

En este artículo, Delgado analiza los textos sobre cine escritos por la intelectual peruana María Wiesse y publicados en la revista *Amauta* (1926-1930). Delgado destaca la importancia de las contribuciones de Wiesse en el análisis del impacto del cine en el entorno limeño y en el desarrollo de categorías críticas aptas para evaluar el nuevo medio.

NUNEZ GORRITI, Violeta. "Mujer, cine y sociedad en Lima. 1897-1930. No recomendable para señoritas". En Zegarra, Margarita (ed.). *Mujeres y género en la historia del Perú*. Lima: CENDOC-Mujer, 1999.

Este breve artículo se enfoca en el impacto del cine en la vida cotidiana de las mujeres limeñas a principios del siglo XX, poniendo de relieve aspectos tales como las nuevas formas de interacción social y genérica permitidas por las salas de cine.

NUNEZ GORRITI, Violeta. *El cine en Lima 1897-1929*. Lima: Conacine, 2011.

El volumen de Violeta Núñez Gorriti es una de las principales fuentes de información sobre el cine silente peruano, debido al número de detalles que ofrece sobre la capital. Se divide en tres capítulos: uno introductorio sobre los orígenes del cine como medio y dos capítulos dedicados al desarrollo del cine en Lima a partir de las exhibiciones del Vitascopio Edison en 1897. El libro se enfoca, por un lado, en aspectos relacionados con la producción, distribución y proyección de las cintas peruanas y extranjeras (rutas que siguen las cintas, camarógrafos, evolución de los locales destinados a las proyecciones, tipos de funciones, valores de las entradas, reglamentación, publicidad y prensa, etc.) y, por el otro, en el rol que el cine iba adquiriendo en la sociedad limeña (el cine en los barrios, el cine y las mujeres, y otros). El libro incluye un importante repertorio de archivo, visual y verbal, tomado de periódicos de la época. Asimismo, contiene una lista anotada de los locales de exhibición cinematográfica en Lima.

NUNEZ GORRITI, Violeta. "Vistas del camino de La Oroya hacia la montaña de Chanchamayo". En: De Los Reyes, Aurelio y David M.J. Wood (eds). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardia y transición*. México DF: UNAM, 2015.

El tema del capítulo de Núñez Gorriti es el origen de las primeras vistas que se filmaron en el Perú: las vistas de los paisajes del camino de La Oroya y Chanchamayo. La investigadora arguye que esas vistas inauguran, en el Perú, el uso del cine como instrumento de propaganda gubernamental.

OVIEDO PEREZ DE TUDELA, Rocío. "La imagen diagonal. De lo cinemático en César Vallejo", *Anales de Literatura Hispanoamericana,* n. 32, 2003, pp. 53-70.

Este artículo estudia los artículos sobre cine escritos desde París por el intelectual y poeta peruano César Vallejo en 1927 y 1928 y publicados en las revistas peruanas *Mundial* y *Variedades* y en el periódico *El Comercio.*

VALDEZ MORGAN, Jorge Luis. "La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas", *Histórica,* vol. 29, n. 2, 2005, pp. 107-152.

En este artículo, Valdez Morgan discute tres películas peruanas como fuentes de información sobre momentos clave de la historia del país. Su primer caso de estudio es *Yo perdí mi corazón en Lima*. Valdez Morgan incluye una extensa y útil sección informativa sobre el trasfondo histórico y la guerra entre Perú y Colombia y luego examina la representación fílmica del conflicto y las maneras en que la cinta participa de la retórica nacionalista del gobierno.

ZEGARRA, Chrystian. "Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* n. 63-64, 2006, pp. 47-65.

El trabajo de Zegarra está dedicado al estudio de la presencia del cine en los textos vanguardistas peruanos. Este artículo examina textos críticos y literarios selectos de César Vallejo, Xavier Abril, José María Eguren, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Basadre, Carlos Oquendo de Amat y César Moro.

ZEGARRA, Chrystian. "José Carlos Mariátegui y el cine. Entre Hollywood y un Charlot desnudo", *Hispámerica. Revista de literatura,* vol. 39, n. 117, 2010, pp. 3-14.

Este artículo analiza los textos literarios y ensayísticos de José Carlos Mariátegui dedicados al cine y al impacto del nuevo medio en "la vida intelectual y cotidiana del individuo".

ZEGARRA, Chrystian. "Eisenstein y Westphalen. Collage y montaje dialéctico cinematográfico en una propuesta poética de vanguardia (1930–1935)", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, n. 4, 2012, pp. 381-395.

Este artículo analiza las maneras en que el escritor vanguardista peruano Emilio Adolfo Westphalen incorpora, en sus escritos y poemas, los postulados de la teoría del montaje dialéctico del cineasta ruso Sergei Eisenstein.

ZEGARRA, Chrystian. *El celuloide mecanografiado. La poesía cinemática de E.A. Westphalen*. Madrid: Verbum, 2013.

Este libro examina la relación entre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y las artes y tecnologías de la modernidad. En particular, el estudio se enfoca, por un lado, en la relación entre la poesía de Westphalen y las vanguardias y, por el otro, en la presencia, en dicha poesía, de recursos cinematográficos. Además de dos capítulos dedicados específicamente a la obra de Westphalen, el libro incluye dos capítulos dedicados a la relación entre cine y vanguardia y a la presencia del cine en la literatura peruana. El libro reelabora algunas de las ideas presentadas en artículos anteriores incluidos en esta bibliografía.

Maria Chiara D'Argenio (MA, PhD) es profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de Londres (UCL), donde dicta cursos de cine y de literatura e investiga, interdisciplinariamente, la cultura visual latinoamericana, con un énfasis especial en el Perú. Su trabajo se enfoca en la manera en que los medios visuales articulan las jerarquías sociales, raciales y genéricas, así como las ideas sobre lo moderno y lo nacional y en su apoyo/resistencia a los discursos hegemónicos. Es la editora de un número monográfico de la *Revista Iberoamericana* sobre 'Prensa ilustrada, Visualidad y Modernidad en América Latina' (2018) y tiene en preparación un libro sobre medios visuales en el Perú. Sus artículos sobre cine latinoamericano, literatura latinoamericana y cultura visual peruana han aparecido en revistas tales como *BHS*, *LACES*, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* y *Journal of Latin American Cultural Studies*. E-mail: m.d'argenio@ucl.ac.uk.

Puerto Rico

por Naida García-Crespo*

ALVAREZ CURBELO, Silvia. "Vidas prestadas. El cine y la puertorriqueñidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 45, 1997, pp. 395-410.

Aunque este artículo se enfoca principalmente en la influencia del cine en la cultura de la clase media en los años 1950 en Puerto Rico, provee un breve resumen del desarrollo del cine en la isla usando la guerra Hispanoamericana como punto de partida. A través de una narrativa histórica, la autora argumenta que la etnicidad y el pensamiento político han sido temas claves que unen todos los movimientos fílmicos en la isla.

ALVAREZ CURBELO, Silvia. "Pasión de Cine". En: Almodóvar Ronda, Ramón (coord.). *Idilio Tropical. La aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular, 1994. pp. 1-9.

Este ensayo corto se enfoca en un tema poco discutido en el estudio de la historia del cine en Puerto Rico: audiencias y recepción. Álvarez describe las actitudes aprehensivas de las audiencias tempranas respecto al cine (discutiendo diferencias de clase) y cómo estas actitudes cambian a través de los años.

ASENJO, Conrado. "La industria del cine en Puerto Rico", *Cinema* (San Juan), 25 de febrero de 1923, pp. 1-2.

Este artículo es muy probablemente el primer intento de documentar el desarrollo histórico del cine en Puerto Rico. Aunque el autor se refiere a personas y proyectos de una forma muy oblicua, es un recurso invaluable no solo por su descripción de los proyectos cinematográficos ocurridos hasta el momento de su publicación, sino también porque documenta el desarrollo de la narrativa histórica de los críticos/as e historiadores/as de cine.

BERNIER, Rose Marie. "Las rutas del cine en el Viejo San Juan: memoria y planificación", tesis de maestría, Río Piedras: Escuela de Planificación Urbana, Universidad de Puerto Rico, 2011.

Esta tesis de maestría se enfoca en la aparición y progreso de los cines carpa en la ciudad de San Juan (hoy día Viejo San Juan) al principio del siglo veinte. La investigadora hizo una pesquisa extensa sobre la distribución y exhibición de pre-cine y cine silente en Puerto Rico y descubrió que el primer exhibidor de cine silente en la isla fue puertorriqueño y no francés como se creyó por muchos años. Es un trabajo muy bien documentado con una bibliografía de material primario y secundario muy extensa.

DUKE, Emilio E. "La primera película 'made in Puerto Rico'", *Boletín del archivo nacional de teatro y cine del Ateneo Puertorriqueño*, n. 4, 2005, pp. 110-112.

Aunque este artículo ignora la existencia de dos compañías cinematográficas de los 1910 (y sus producciones), es una pieza interesante a nivel teórico porque categoriza a la compañía Puerto Rico Photoplay (la cual fue concebida por un estadounidense y el autor clasifica como Hollywoodense) como la primera compañía de producción en la isla. Además, el artículo describe la producción y trama de *Tropical Love*, que según el autor es la primera película de Hollywood hecha en Puerto Rico.

FEDUNKIW, Marianne P. "The Rockefeller Foundation's 1925 Malaria Film". Presentación, Quinnipiac/Rockefeller Archive Center Workshop, noviembre de 2003.

Aunque el enfoque de esta presentación es documentar la historia de la fundación Rockefeller y sus esfuerzos relacionados a la salud en el trópico, la película que discute fue hecha en Puerto Rico y filmada por un camarógrafo puertorriqueño. Este ensayo es un buen recurso para investigaciones enfocadas en cine educativo o en la carrera de Juan Viguié Cajas.

GARCIA-CRESPO, Naida. "Company of Contradictions. Puerto Rico's Tropical Film Company (1916–1917)", *Film History*, vol. 23, n. 4, 2011, pp. 401-413.

El artículo estudia cómo en 1916, Rafael Colorado D'Assoy, Nemesio Canales y Luis Lloréns Torres formaron en Puerto Rico la Tropical Film Company, una de las primeras compañías productoras locales. La autora discute cómo el pequeño número de películas de ficción y no-ficción de la Tropical se alineó con la agenda social y política de los fundadores, y ofrece posibles razones para la clausura de la compañía en 1917.

GARCIA-CRESPO, Naida. "Stateless Nation Building. Early Puerto Rican Cinema and Identity Formation (1897-1940)", tesis de doctorado, Urbana-Champaign: College of Liberal Arts and Sciences, University of Illinois, 2015.

Esta tesis doctoral analiza el impacto del cine en las relaciones entre los Estados Unidos y Puerto Rico, particularmente enfocándose en los efectos de estos vínculos coloniales en la construcción de las identidades nacionales puertorriqueñas. A través de una investigación transnacional sobre producción, distribución y exhibición que cubre el periodo del 1897-1940 la autora sostiene que la posición paradójica de Puerto Rico como colonia y nación autónoma nos obliga a repensar las concepciones académicas sobre el "cine nacional" y su relación con las estructuras estatales.

GARCIA MORALES, Joaquín 'Kino'. "Puerto Rico. Towards a National Cinema", *Sargasso*, n. 8, 1992, pp. 70-74.

En este artículo García discute los percances de la colonización (en términos de inestabilidad política y cultural) en la aparición y continuidad de producciones cinematográficas en Puerto Rico. El artículo también habla sobre la inaccesibilidad de un mercado mundial para las producciones puertorriqueñas y de cómo esto limitó la cantidad de películas realizadas y la longevidad de las compañías productoras en Puerto Rico. García además documenta el hecho de que la primera producción de la Tropical Film Company no fue una obra de ficción sino un documental sobre el funeral del líder político Luis Muñoz Rivera.

GARCIA MORALES, Joaquín 'Kino'. *Breve historia del cine puertorriqueño*. San Juan: Cine-gráfica, 1984.

Este libro, el primero en documentar y discutir extendidamente la historia del cine en Puerto Rico, contiene un resumen detallado de la investigación histórica realizada por García (incluyendo sinopsis breve de la trama de las películas incluidas en su estudio). Su estudio comienza en el 1912 con el trabajo de Rafael Colorado y culmina examinando producciones contemporáneas de los 1980. En este libro, García también teoriza lo que significa un "cine nacional" en el contexto de Puerto Rico.

GARCIA MORALES, Joaquín 'Kino'. *Historia del cine puertorriqueño (1900-1999). Un siglo de cine en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

Una versión revisada de *Breve historia,* este libro contiene nueva información sobre exhibición de películas (y conjeturas acerca de posibles producciones) en los primeros años del siglo veinte. La obra también extiende el enfoque de la primera versión para incluir producciones lanzadas al final de los 1980 y durante los 1990.

GARCIA MORALES, Joaquín 'Kino'. *Cine puertorriqueño. Filmografía, fuentes y referencias.* San Juan: Librería Editorial Ateneo, 1997.

Este libro ofrece una filmografía que abarca el material producido entre 1912-1996. García provee detalles sobre películas perdidas (créditos, aspectos técnicos, reparto, etc.) y apunta que material histórico evidencia su producción. García también detalla en donde se pueden localizar copias de producciones preservadas y ofrece una bibliografía extensa de fuentes primarias. Además, el libro contiene fotos (*stills*) de algunas películas.

GONZALEZ, Francisco. "La gran ilusión. La industria de cine en Puerto Rico". En: Ríos Díaz, Raúl y Francisco González (coords.). *Dominio de la imagen. Hacia una industria de cine en Puerto Rico.* San Juan: Librería Editorial Ateneo, 2000. pp. 4-8.

Este capítulo corto argumenta que, en el caso de Puerto Rico, el aspecto industrial/económico de la producción cinematográfica precede a los objetivos artísticos. Además, el autor sostiene que la falta de una industria estable es lo que ha impedido que el cine alcance una influencia cultural duradera en la isla (porque si no hay dinero, no puede haber producciones).

ORTIZ JIMENEZ, Juan. "40 años de cinematografía puertorriqueña. Primera Parte", *Puerto Rico Ilustrado,* 16 de febrero de 1952, pp. 38-51.
____. "40 años de cinematografía puertorriqueña. Segunda Parte", *Puerto Rico Ilustrado,* 23 de febrero de 1952, pp. 34-38.

En estos dos artículos, el autor narra sucintamente la historia de la producción cinematográfica en la isla entre 1912-1951. Aunque no se proporciona información muy detallada sobre películas, directores o empresas, se menciona nombres y fechas que pueden ser muy útiles para una investigación histórica. También ofrece una sinopsis (aunque muy breve) de algunas películas que se han perdido (como *Por la hembra y por el gallo*, *El milagro de la Virgen*, y *Paloma del monte*).

RAMOS PEREA, Roberto. *Cinelibre. Historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre*. San Juan: Editions Le Provincial, 2008.

Este libro contiene una discusión breve sobre las primeras producciones de Rafael Colorado (1867-1959) y de la Tropical Film Company (1916-1917). Sin embargo, como su título sugiere, la obra no se enfoca en una investigación histórica sino en la visión del autor respecto al camino que el cine puertorriqueño debe tomar para poder ser exitoso al nivel nacional. El autor afirma que su propósito es mostrar cómo los Estados Unidos han perjudicado la producción cultural en la isla. Además, Ramos argumenta que desde su concepción inicial hasta el día de hoy el cine en Puerto Rico ha sido controlado por intereses estadounidenses que lo han tomado como "rehén".

ROSADO, Eduardo. "Historia del Cine en Puerto Rico", *Cine Movida*. Disponible en: http://cinemovida.net/historia_del_cine_en_puerto_rico. [Acceso: 1 de noviembre de 2017]

Este artículo ofrece una narrativa concisa pero bien documentada sobre el comienzo de la producción y exhibición de cine en Puerto Rico. Sirve como un buen punto de partida y resumen de las investigaciones de Rose Marie Bernier, Juan Ortiz Jiménez y Kino García. Esta página web también contiene imágenes de producciones, figuras históricas y fuentes primarias.

TORRES, José Artemio. "Apaga Musiú. Los primeros pasos de cine puertorriqueño". En: Almodóvar Ronda, Ramón (coord.). *Idilio Tropical. La aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular, 1994, pp. 48-63.

En este ensayo el autor provee una descripción breve de la historia del cine en Puerto Rico durante las primeras cuatro décadas del siglo veinte. El capítulo se basa en la narrativa proveída por Juan Ortiz Jiménez en el 1952 para *Puerto Rico ilustrado* y contiene muchas imágenes de buena calidad de personas, proyectos, carteles y localidades asociadas al cine silente en Puerto Rico.

TORRES, José Artemio. "Breve historia del cine puertorriqueño", *Boletín del archivo nacional de teatro y cine del Ateneo Puertorriqueño*, n. 3, 2005, pp. 118-120.

Si bien este es un resumen muy breve de la historia del cine puertorriqueño, proporciona un detalle interesante, no mencionado en otras fuentes, relacionado al papel de la Primera Guerra Mundial en la bancarrota de la Tropical Film Company. El autor argumenta que la guerra creó una escasez de película "virgen" que impidió que la compañía produjera material nuevo (y por lo tanto no generara ingresos).

TRELLES PLAZAOLA, Luis. *Ante el lente extranjero. Puerto Rico visto por cineastas de afuera.* San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

Aunque la obra de Trelles se enfoca en películas producidas fuera de Puerto Rico, en sus secciones iniciales contiene información sobre producciones estadounidenses filmadas en la isla. En este libro Trelles discute cómo, desde sus inicios, las producciones cinematográficas filmadas en Puerto Rico han utilizado a la isla como un lugar exótico genérico, y por lo tanto, Puerto Rico no ha tenido la oportunidad de ser representada fidedignamente en el mercado mundial. El autor subraya además que este fenómeno “orientalista” ha dañado las ambiciones turísticas de la isla al no permitir que los extranjeros la experimenten como una localidad real. El libro también incluye información sobre las siguientes películas producidas en Puerto Rico en los 1920. *Tropical Love* (1921), *The Woman Who Fooled Herself* (1922), *Tents of Allah* (1923) y *Aloma of the South Seas* (1925).

---

[*] **Naida García-Crespo** es profesora de inglés en la Naval Academy de los Estados Unidos. Sus investigaciones y artículos (publicados en *Film History*, *Jump Cut* y *Centro Journal*) se enfocan en el cine puertorriqueño, el cine dominicano, y las relaciones entre Estados Unidos y el Caribe. Su próximo libro analiza cómo el cine temprano afectó y moderó las relaciones entre los Estados Unidos y el Caribe, estudiando en particular los efectos de estos vínculos fílmicos en la construcción de las identidades nacionales puertorriqueñas. E-mail: naidagarciacrespo@gmail.com.

República Dominicana

por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski

LORA, Félix Manuel. *Encuadre de una identidad audiovisual. Evolución y perspectivas en la República Dominicana.* Santo Domingo: Valdivia Editorial, 2007.

Aunque la mayor parte de este libro se enfoca en décadas posteriores a la transición al sonoro, el autor incluye algunos breves comentarios sobre las obras cinematográficas de Pedro Palau, el cine documental temprano en la República y los orígenes de la exhibición cinematográfica en el país, hasta 1913. Incluye una lista de salas de cine dominicanas, algunas con fecha de fundación, y una filmografía con fichas técnicas de las dos películas de ficción de Palau, *La leyenda de Nuestra Señora de Altagracia* (1923) y *Las emboscadas de Cupido* (1924).

SAÉZ, José Luis. *Historia de un sueño importado. Ensayos sobre el cine en Santo Domingo*. Santo Domingo: Ediciones Siboney, 1982.

Este libro se centra en el desarrollo de la exhibición y producción cinematográfica en la capital de la República Dominicana desde las primeras proyecciones confirmadas en 1900 hasta los años ochenta. Con respecto a la época muda, hace referencia a la producción de noticieros y películas caseras por figuras como el puertorriqueño Rafael Colorado, el artista Salvador Sturla y el fotógrafo y editor Pedro Palau, quien además produjo dos largometrajes de ficción a comienzos de los años veinte. El libro también incluye un breve estudio de la recepción de *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein en Santo Domingo en 1928.

SAÉZ, José Luis. Breve historia del cine mudo en la República Dominicana. En: García Mesa, Héctor. *Cine Latinoaméricano 1896-1930.* Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992, pp.307-318.

Este texto brinda un breve panorama de la historia del cine en República Dominicana desde la llegada del cine al país en 1900 hasta 1930, cuando la instauración de un régimen autocrático reduce a cero la producción fílmica local.

SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. "Origens du cinéma, 1896-1906". Lyon : Association Le GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 1999-2015. https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=678&lang=fr

Veáse el comentario el sobre este sitio incluido en la sección dedicada a América Latina y estudios comparativos.

Uruguay

por Georgina Torello*

ÁLVAREZ, Luciano. "La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo". En: Barrán, José Gerardo Caetano y Teresa Porzecansky (comps.). ***Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y sociedad 1920-1990*****. Montevideo: Taurus, 1997, pp. 174-206.**

Tras esbozar un panorama general de la instalación y desarrollo del cine silente en Uruguay, el texto se centra en el cine amateur y familiar, rescatado en el marco de un proyecto local, *Inéditos*, llevado a cabo entre 1988 y 1994, y responsable del telecinado de un centenar de horas de filmación con las que se elaboró una serie de 18 programas televisivos. El artículo proporciona un útil recorrido por los productores y producciones familiar y amateur del periodo silente uruguayo.

ÁLVAREZ, José Carlos. ***Breve historia del cine uruguayo*****. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957.**

Uno de los primeros relatos totalizadores sobre cine uruguayo, la sección sobre cine silente proporciona, sin recurrir lamentablemente a fuentes que verifiquen lo dicho, un vasto panorama de nombres y películas no siempre correctos (especialmente en cuanto a la datación de las ficciones) que, a juzgar por las publicaciones posteriores, se perpetuó en la bibliografía local y permearon, con frecuencia, en la extranjera.

ALVIRA, Pablo. "Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez". ***Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*****, n. 3, diciembre de 2017, pp. 204-219. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/137> [Acceso 23 de diciembre de 2017].**

Entrevista a los responsables del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República (UdelaR, Uruguay) por el proyecto de salvación de nitratos nacionales.

BECEIRO, Ildefonso (comp.). ***100 años de cine en Uruguay. Un siglo de imágenes, historias y sueños*****. VHS. Montevideo: Radio Carve, 1997.**

La precaria difusión de la producción silente uruguaya hace de esta recopilación en VHS uno de los pocos recursos para acceder al cine del periodo. Contiene una selección de las primeras vistas, filmadas entre 1900 y 1904, *Carrera de Bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco, Calle 25 de mayo esquina Cerro, Festejos patrios en el Parque Urbano, Desfile militar en el Parva Domus, El zoológico de Villa Dolores* y *La paz de 1904*. Y fragmentos de las ficciones *Almas de la Costa* (Juan A. Borges, 1924) y *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Carlos Alonso, 1932).

BERETTA GARCÍA, Ernesto. "Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX". En: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CDF, 2009, pp. 7-37.

A través de un sólido estudio de fuentes hemerográficas, visuales y diarísticas, Beretta García reconstruye minuciosamente la llegada a Montevideo de distintas máquinas de reproducción y proyección de imágenes fijas y las primeras experimentaciones con aparatos ópticos en Uruguay. Pionero en la investigación académica uruguaya en lo que a pre-cine se refiere, el artículo describe las más tempranas prácticas de proyección en cosmoramas y gabinetes ópticos de la capital uruguaya, describiendo programas importados e incluyendo datos sobre temáticas regionales. Para ello, entre otras cosas, explora los ensayos del dibujante y pintor Juan Manuel Besnes e Irigoyen con la cámara oscura, la linterna mágica y la litografía, y otros aparatos, reproduciendo numerosas imágenes del diario y los dibujos de Besnes e Irigoyen. Y describe la labor de Ramón Irigoyen, propietario de "Litografía de Irigoyen" y de un gabinete de imágenes, "Establecimiento Oriental –Viaje de ilusión" donde exhibía vistas a menudo creadas por él mismo sobre acontecimientos de la vida local.

DUARTE, Jacinto. "La propaganda cinematográfica. Sus pioneros y sus sistemas". En: *Dos siglos de Publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952, pp. 115-150.
DUARTE, Jacinto. "Los pioneros del Espectáculo Público. Vidas y milagros de los empresarios, exhibidores y propagandistas". En: *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952, pp. 153-170.

Partiendo de un relevamiento meticuloso de la publicidad en diarios y revistas locales, el primer capítulo relata la aparición de los gabinetes ópticos en el país y, posteriormente, del cine local. La transcripción de numerosos avisos y el material gráfico completan el texto. El capítulo dedicado a los pioneros es sumamente rico en datos, proporciona fichas y raras fotografías de los empresarios principales y otros protagonistas del ambiente cinematográfico uruguayo.

EHRICK, Christine. "Beneficent Cinema. State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910's-1920s", *The Americas, vol.* 63, n. 2, 2005, pp. 205-224.

Este artículo indaga, por medio de un estudio de fuentes históricas y hemerográficas, en los orígenes del cine de beneficencia uruguayo, concentrándose en La Bonne Garde, una de las asociaciones más relevantes del medio y su producción de un documental sobre la propia asociación y una ficción, *Del Pingo al volante* (Kouri, 1929). El texto propone un análisis sofisticado de ambas películas como reproductoras de ideologías patrióticas y patricias.

FERREIRA, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga. Contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con* Caras y Caretas *y* Fray Mocho *(1911-1931).* Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.

El libro vuelve sobre la pionera crítica cinematográfica del escritor uruguayo Horacio Quiroga, recuperando, además, dos artículos del autor, que la considerable bibliografía sobre el tema había olvidado. El volumen ofrece, asimismo, pormenorizados anexos documentales. Uno brinda un ordenamiento cronológico de las notas cinematográficas del autor en las revistas porteñas *El Hogar, Caras y Caretas, Atlántida, Mundo Argentino, El Monitor de la Educación Común* y el diario *La Nación*. En otros dos anexos se proporciona una copiosa lista de artículos e informaciones sobre cine contenidos en las revistas *Caras y Caretas* (1911-1931) y *Fray Mocho* (1912-1929). El libro trasciende, de esta manera, su eje central –el escritor y su crítica– para dar al investigador un repertorio extendido en el tiempo de reflexiones sobre el quehacer cinematográfico.

GÁRATE, Miriam. "Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana*, vol. 74, n. 222, enero-marzo 2008, pp. 1-13. Disponible en: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5296/5453 [Acceso: 15 de diciembre de 2016].

A partir de la lectura de "El espectro" (1921), "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (1922), "Elpuritano" (1926) y "El vampiro" (1927), la investigadora explora las relaciones entre los dispositivos ópticos, el imaginario y la imaginación literaria del escritor uruguayo.

HINTZ, Eugenio y Graciela Dacosta. *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1988.

Compilación, en su mayoría, de artículos aparecidos en diarios y revistas no académicas del medio, la sección de cine silente de esta breve historia del cine uruguayo ofrece un panorama general de la producción cinematográfica documental y ficcional con algunos errores y omisiones (Veáse: ÁLVAREZ).

LEPRA, Juan P. "Navegar en Imágenes. La historia de Félix Oliver y los primeros años del cine en el Uruguay". Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 2002. Disponible en: http://www.cinemateca.org.uy/Documentos/Navegar%20en%20Imagenes%20por%20Juan%20Pablo%20Lepra.doc. [Acceso: 30 de setiembre de 2017]

El artículo discute la datación de la que sería la primera película producida en el país, la *Carrera de Bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco*, de Félix Oliver. Fechada, en la bibliografía existente, en 1898 (Véase: ÁLVAREZ), mediante el relevamiento de periódicos y fuentes historiográficas, Lepra concluye que *Carrera de Bicicletas* fue producida posteriormente, en 1901. La investigación da una nueva fecha de comienzo –en una historiografía que necesita siempre de comienzos– del cine nacional.

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel y Guillermo Zapiola. *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Montevideo: Banda Oriental/Cinemateca Uruguaya, 2002.

Este volumen de 32 páginas, propone una periodización de la historia del cine uruguayo, incluyendo los títulos más significativos. En lo que concierne al cine silente, divide el periodo en dos -"Una cinematografía totalmente dependiente (1896-1919) y "Años 20 hasta 1933: nosotros somos nosotros" –criterio que no carece de controversia. Llanamente desatinados, en cambio, son muchos de los datos proporcionados sobre las películas silentes mencionadas (fechas de realización, tramas, productoras).

MONSERRAT, Héctor Antonio. *Casi un siglo de cine y teatro en Canelones a través de la trayectoria de una empresa de la ciudad*. S/d: Monserrat, 2002.

Desde una óptica memorialista, Héctor Antonio Monserrat relata "casi un siglo" de actividades del Teatro Politeama. Gran Cinema Colón, de la ciudad de Canelones. El libro contiene, en relación al periodo silente, una vasta reproducción de inhallables programas de mano. Es un raro ejemplo de producción bibliográfica sobre cine del periodo fuera de la capital del país.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta. "Felisberto y el cine", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 32, 2003, pp. 83-88. Disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110083A [Acceso: 15 de diciembre de 2016].

El artículo trata las relaciones (estilísticas, metodológicas) entre narrativa, cine y música en el escritor Felisberto Hernández.

MOSTEIRO, Luciano (coord.). "El libro de oro del cine en el Uruguay". Dossier especial de la revista *Cine Radio Actualidad*, XX, n. 1000, setiembre de 1955.

El dossier de esta revista clave en la configuración de la crítica cinematográfica uruguaya, compila breves artículos sobre la historia del cine en el país, desde los orígenes hasta los años 50. Construye, desde una perspectiva periodística, el relato de las primeras exhibiciones y distribuciones cinematográficas, de los protagonistas de la primera hora (proyeccionistas, empresarios, guionistas, etc.), de la incipiente crítica y las primeras publicaciones cinematográficas, etc. En lo que toca específicamente al cine silente, proporciona valiosos datos sobre las primeras salas, fotografías raras y numerosas curiosidades "de época".

OLIVERA MANZINI, María José y Georgina Torello. "¿Doble redota? Representación del héroe patrio José Gervasio Artigas / "Double redota? Représentation du héro de la patrie José Gervasio Artigas", *Cinemas d´Amerique Latine*, n. 24, 2016, pp. 76-91.

En este artículo, las autoras analizan y ponen en diálogo dos representaciones cinematográficas del héroe nacional uruguayo, José Gervasio Artigas, en cuanto héroe "construido", debatido, contestado. *Artigas*, un proyecto de 1915, nunca concluido, pero ajustado, según las fuentes de época al programa hiper-integrador del momento y *La Redota* (César Charlone, 2011) película que niega la construcción monumental programada por la anterior, casi 100 años antes, sugiriendo otras lecturas posibles.

PASTOR LEGNANI, Margarita, y Rosario Vico de Pena. *Filmografía Uruguaya 1898-1973*. Montevideo: Cine Universitario del Uruguay y Cinemateca uruguaya, 1973.

Se trata de la única filmografía completa de la cinematografía uruguaya hasta la fecha. Aunque contiene algunas inexactitudes, especialmente para el periodo silente, constituye un punto de partida imprescindible para el investigador. Está organizada en dos secciones: películas completas y películas incompletas. Tiene, además, un índice de directores.

ROCCA, Pablo. "Horacio Quiroga ante la pantalla". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 32, 2003, pp. 27-36. Disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110027A. [Acceso: 15 de diciembre de 2016].

El artículo se centra en la actividad como crítico cinematográfico del escritor uruguayo (una "nueva profesión"), y la presencia del cine como tema en su creación, refiriéndose a los relatos ("Miss Dorothy Phillips, mi esposa", "El espectro", "El puritano" y "El vampiro") y los guiones ("La jangada" y otro perdido). Aunque toca un tema suficientemente tratado por la crítica nacional y extranjera, el artículo constituye una excelente aproximación al idilio del escritor con el nuevo medio.

SANJURJO TOUCON, Álvaro. "El 'Salon rouge', nuestra primera sala cinematográfica, aun existe". Disponible en: http://www.uruguaytotal.com/salon_rouge/ [Acceso: 15 de diciembre de 2017]

Producto de la investigación de fuentes primarias y el cotejo de fuentes secundarias, el artículo de Sanjurjo Toucon, crítico, investigador y ensayista cinematográfico, determina (contradiciendo proteicamente parte de la bibliografía existente) la sede de la primera sala cinematográfica montevideana. Contiene numerosas transcripciones de prensa de la época, debidamente citadas, e imágenes.

SANJURJO TOUCON, Álvaro. *Los programas hablan*. Montevideo: Ediciones del cuartito, 2015.

El libro reproduce, de manera facsimilar, programas de cine uruguayos desde los años 20 a los 60, tanto de las salas de estreno como de barrio. Es decir, centros y periferias. Su organización metonímica (cada sala está representada por un programa en particular) permite a Sanjurjo Toucon desplegar un relato que instaura el cine sólidamente en la cultura y la historia del país. Este ensayo cuidadosamente confeccionado (como texto y como objeto) propone al investigador una visión panorámica del cine a través de su lado más efímero.

SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo.* Montevideo: Trilce, 2005.

El capítulo inicial de este libro describe el papel central de Bernardo Glücksmann, encargado desde 1913 de la sucursal Glücksmann en el Uruguay, en la configuración del cine como producto de consumo en el país y, posteriormente, su rol hegemónico y monopolístico. El libro es rico en material gráfico y apéndices. Los más relevantes para el cine silente: la lista de las salas cinematográficas montevideanas de todo el periodo y las estadísticas montevideanas de las salas y total de espectadores desde 1910, además de testimonios de la época, entrevistados por el autor.

SILVEIRA, Germán. "The literary origins of film criticism in Argentina and Uruguay: Horacio Quiroga's reviews, 1918–1931". *Historical Journal of Film, Radio and Television,* vol. 36, n. 2 2016, pp. 1-20. Disponible en: https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167467 [Acceso: 7 de abril de 2016].

Volviendo sobre la actividad crítica de Horacio Quiroga, el artículo describe las bases teóricas que el escritor definió. Postula asimismo la influencia que la literatura tuvo en la configuración de la crítica como nuevo género crítico. El artículo constituye una fuente muy útil y aggiornada para investigadores anglófonos.

TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio. Ficciones del cine silente uruguayo* (1915-1932). Montevideo: Yaugurú (en prensa, 2018).

El libro se centra en la ficción silente producida en Uruguay, indagando en el afán común que la caracteriza: el impulso por el mapeo del territorio uruguayo, urbano y rural. Declinado como silueta geográfica, histórica, política y siempre exaltado en su componente simbólico, el "espacio" Uruguay resulta central tanto en los discursos e intenciones que describen las películas hoy perdidas, como en las estrategias visuales de las conservadas. Mediante un relevamiento de fuentes primarias y secundarias, el libro analiza e interroga las películas en relación a su construcción identitaria de la nación y de las elites, a la resistencia a la presencia hegemónica del cine extranjero, a la forma de auto-propaganda y al retrato paternalista de las clases postergadas.

TORELLO, Georgina. "Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en el cine documental del Centenario". En: Torello, Georgina (ed.). *Uruguay se filma. Cine documental (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor (en prensa, 2018).

El artículo se ocupa de los registros de conmemoraciones oficiales, producidos entre los años 1923 y 1930 y enmarcados por fuertes debates político-partidarios acerca del inicio "definitivo" del Uruguay como país independiente (diferentes corrientes colocaban en 1825 y 1830 "el" evento que marcaba ese comienzo). El texto analiza las estrategias estéticas y textuales utilizadas por los directores de dichas películas para lograr unificación y consenso.

TORELLO, Georgina. "El pequeño héroe como territorio transitable *reloaded*. Las relaciones dinámicas entre cine y literatura a propósito del mito Dionisio Díaz", *33 cines*, n. 4, 2013, pp. 5-12.

El artículo examina la combinación entre crónica roja, relato periodístico y adaptación cinematográfica a partir de la última película de ficción silente uruguaya *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Alonso, 1932).

TORELLO, Georgina. "Críticos anónimos. La crítica en el Uruguay de los años 20", *Tercer Film*, n. 1, 2014, pp. 16-19.

En base al relevamiento de revistas especializadas de la década del 20, el artículo aborda el surgimiento de una crítica local y sus incipientes criterios estéticos en relación a la producción ficcional nacional.

TORELLO, Georgina. "El discreto encanto de la (in)movilidad. La programación cinematográfica montevideana en las primeras décadas del siglo XX". En: Villarroel, Mónica (coord.) *Investigación sobre Cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM ediciones, 2016, pp. 231-240.

Por medio de un relevamiento de periódicos y revistas, el artículo identifica e integra a las prácticas cinematográficas locales, la olvidada proyección de imágenes fijas, impulsada (y producida) por la elite femenina, con objetivos benéficos, durante los años 10 y 20. Centrándose en esta práctica, el artículo discute las implicaciones y alcances de la combinación, en el mismo programa cinematográfico, de las películas foráneas y las proyecciones fijas nacionales (frases, fotografías, dibujos).

TORELLO, Georgina. "Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, dossier "Cine Mudo latinoamericano", octubre de 2013, Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485. [Acceso: 13 de octubre de 2017]

La producción fílmica uruguaya exalta, desde las ficciones, su participación en la modernidad a través de un mapeo del espacio que combina lo autóctono con lo tecnológico, cubriendo tanto zonas patricias como humildes. El trabajo indaga –a través del análisis de los únicos dos filmes que se conservan de la década y del material relativo a los extraviados– las representaciones y discursos sobre el territorio local como política de inserción simbólica del país en el contexto mundial.

VANRELL DELGADO, Rafael. *Salones de Biógrafo y cines de Montevideo de 1908 a 1992*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1993.

Este libro ofrece una gran cantidad de datos sobre las salas capitalinas desde 1908, aunque organizados de manera confusa. Vale la pena destacar, sin embargo, el capítulo 19, donde se consigna las fechas de inauguración, cierre, primera y última función de 294 cinematógrafos. El volumen contiene, además, fotografías de los locales que todavía sobrevivían en los años 90.

ZAPIOLA, Guillermo. "El cine mudo en Uruguay". En: García Mesa, Héctor (coord.). *Cine latinoamericano (1986-1930)*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992, pp. 319-332.

El artículo repropone, organizándolos y narrativizándolos, los datos proporcionados por la bibliografía que lo precede (V. Álvarez, Hintz).

---

[*] **Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores. Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente y literatura. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay) y, en ese marco, el Núcleo Interdisciplinario de Estudios Audiovisuales (Espacio Interdisciplinario, UdelaR). Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinomérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.

Venezuela

por María Gabriela Colmenares*

ACOSTA, José Miguel. "Bajo el signo del Estado". En: Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 179-192.

Partiendo de trabajos de otros investigadores, documentos oficiales y el visionado de los films que se conservan, el autor presenta un recuento del cine de no ficción hecho en Venezuela por encargo oficial entre 1908 y 1942. Reseña las actividades de los estatales Laboratorios Cinematográficos de la Nación –primera instalación cinematográfica de carácter industrial en Venezuela–, así como iniciativas privadas surgidas al amparo de los encargos gubernamentales, entre ellas Estudios Ávila y Bolívar Films. Contiene un epílogo que resume las décadas posteriores.

ACOSTA, José Miguel. *La década de la producción cinematográfica oficial. Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998.

Resume las investigaciones de Acosta sobre la creación y desarrollo de los establecimientos cinematográficos gubernamentales entre 1927 y 1938: los Laboratorios Cinematográficos de la Nación, convertidos luego en Servicio Cinematográfico Nacional y posteriormente "privatizados". Basándose en fuentes primarias, especialmente archivos, documentos oficiales y películas, concluye que este proceso significó la fundación de la industria cinematográfica venezolana por parte del Estado.

ACOSTA, José Miguel. "León Ardouin: pionero del cine en Venezuela", *Objeto visual*, n. 5, 1998, p. 181-187.

Semblanza biográfica de León Ardouin, fotógrafo y realizador francés que llegó a Caracas en 1928, contratado por el Ejecutivo, para organizar la primera instalación cinematográfica con capacidad industrial: los Laboratorios Cinematográficos de la Nación, que produjeron, difundieron y exhibieron propaganda gubernamental. El autor reseña las actividades de Ardouin en Venezuela hasta su retorno definitivo a Francia en 1957, basándose en documentos oficiales, prensa caraqueña, y material depositado en el Archivo Amy B. Courvoisier.

CAROPRESO PONCE, Luis. *Breve historia del cine nacional, 1909-1964*. Cúa: Fundación para el Desarrollo de la Comunidad y Fomento Municipal, 1964.

Obra panorámica y no académica de historia fílmica, que ha sido superada en algunos sentidos, pero que vale la pena mencionar por su condición de pionera en el estudio histórico del cine en Venezuela –junto con el aporte de Alfredo Roffé citado más abajo. Sus apuntes, intuiciones y valoraciones, sobre los cineastas y las películas del período mudo, han servido como punto de partida para muchas de las obras académicas referidas en esta bibliografía.

DALE, Mariluz C. *Amábilis Cordero, pionero del cine nacional*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1982.

Esta obra basada en la tesis de licenciatura de su autora (*Amábilis Cordero, pionero del cine nacional*, 1981, Universidad Central de Venezuela) se presenta como un trabajo biográfico sobre la figura de Amábilis Cordero, personaje típico y atípico a la vez entre los pioneros del cine en Venezuela. Se fundamenta en prensa de la época, documentos del archivo de Cordero, entrevistas a sus descendientes, materiales fílmicos sobrevivientes y fotografías del propio Cordero.

DELGADO DÍAZ, Carlos. *Edgar J. Anzola, Cuadernos Cineastas Venezolanos 7*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2006.

Partiendo de su propia tesis de licenciatura (*Producción cinematográfica de Edgar J. Anzola*, Universidad Central de Venezuela, 1997), y siguiendo el formato de esta serie de monografías, Delgado presenta aquí: una semblanza biográfica de este pionero del cine y la modernidad en Venezuela (Villa de Cura, 1893 - Caracas, 1981), un estudio de su obra cinematográfica, una recopilación de reseñas sobre sus películas en la prensa venezolana, una selección de entrevistas al cineasta y escritos firmados por él, su filmografía completa y un anexo con una selección de su obra fotográfica.

FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL. *Filmografía venezolana 1897-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Importantísima y minuciosa obra de referencia del equipo de investigadores del Centro de Investigación y Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, que recoge, sistematiza y divulga los resultados de múltiples pesquisas de investigadores venezolanos. Aporta datos básicos de producción y exhibición sobre las películas filmadas en el país por cineastas venezolanos durante el período silente, presentándolas en orden cronológico.

HERRERA, Pedro. "El cine silente". En: Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 193-208.

Se trata de un ensayo panorámico que abarca el período mudo en Venezuela desde 1897 hasta fines de la década de 1930, y que se basa en la tesis de licenciatura de su autor (*Perfil histórico del cine silente venezolano, 1897-1937,* Universidad Central de Venezuela, 1987). En su momento, aportó valiosos datos e indicios que sirvieron como puntos de partida para otras investigaciones.

MARROSU, Ambretta. "Periodización para una historia del cine venezolano", *Anuario ININCO*, n. 1, 1988, pp. 9–46. Disponible en: https://es.scribd.com/document/320075625/ANUARIO-ININCO-Temas-de-Comunicacion-y-Cultura-VOL1-N-1-Caracas-1988-Primer-Numero-Texto-Completo-version-Digital. [Acceso: 21 de octubre de 2017]

Se trata de la primera periodización de la historia del cine venezolano con base en una reflexión y problematización de la historiografía del cine. La autora formula un criterio propio de periodización, basado en los tipos de cineastas predominantes en momentos sucesivos. Al período mudo corresponden: 1) cineastas incidentales (1897-1924), venezolanos o radicados en el país que incursionaron en el cine pero vivían de otras profesiones; 2) cineastas integrales (1924-1940), personajes dedicados por entero al cine, que fracasaron en su intento por sumarse a la evolución mundial del espectáculo y se sostuvieron trabajando para el Estado.

MARROSU, Ambretta. "Manzano y Zimmermann, ¿cineastas fundadores? Avance de una investigación en curso", *Anuario ININCO*, n. 3, 1990, pp. 73–124. Disponible en:

https://es.scribd.com/document/320925395/ANUARIO-ININCO-TEMAS-DE-COMUNICACION-Y-CULTURA-VOL3-1990 [Acceso: 21 de octubre de 2017]

Enmarcándolas en la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), Marrosu sigue cronológicamente las trayectorias la dupla de cineastas compuesta por Lucas Manzano y Enrique Zimmermann. Basándose en prensa de la época y documentos, la autora concluye que el encuentro productivo entre un cineasta documental (Zimmermann) y uno de ficción (Manzano) evidencia una concepción de la realización cinematográfica que entiende las funciones técnicas como mera artesanía.

MARROSU, Ambretta. "Lumiére a la conquista de América. Gabriel Veyre en Caracas", *Anuario ININCO*, n. 4, 1992, pp. 7–60. Disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/10820/10554 [Acceso: 22 de octubre de 2017]

Luego de una cronología aproximada de los estrenos del cinematógrafo Lumiére en el mundo, el artículo se concentra en Gabriel Veyre, operador que hizo las primeras proyecciones del cinematógrafo en Caracas, en julio de 1897: sus actividades en la ciudad, su recepción en la prensa local, y su inserción en la peculiar coyuntura sociopolítica y cultural venezolana y caraqueña. La autora concluye retomando hallazgos propios y de otros investigadores, para replantear la cronología de los orígenes del cine en Venezuela.

MARROSU, Ambretta. "Herramientas historiográficas para conocer el cine venezolano: una experiencia", *Anuario ININCO*, n. 6, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994, pp. 73–88. Disponible en: https://es.scribd.com/document/321600725/ANUARIO-ININCO-TEMAS-DE-COMUNICACION-Y-CULTURA-VOL6-1994-Texto-completo-para-coleccion-Version-digital [Acceso: 21 de octubre de 2017].

Se trata de un resumen razonado de las decisiones metodológicas de la autora en su investigación histórica de la producción cinematográfica en Venezuela, especialmente durante el período mudo. Buscando una unificación mínima para fundamentar nuevos desarrollos, enfoques, delimitaciones e interpretaciones, considera las siguientes herramientas. 1) Exploración, 2) Periodización, 3) Biografía, y 4) Análisis fílmico.

MARROSU, Ambretta. "*Don Leandro el inefable*. Un enfoque historiográfico del análisis fílmico", *Anuario ININCO*, n. 8, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1996-1997, pp. 227–240. Disponible en: https://es.scribd.com/document/321620384/ANUARIO-ININCO-Investigaciones-de-la-Comunicacion-VOL8-1996-1997-Texto-Completo-para-coleccionar-Version-digital [Acceso: 22 de octubre de 2017].

En este avance de su investigación sobre *Don Leandro el inefable* (1918, Lucas Manzano), la autora reflexiona sobre las condiciones de la investigación histórica del cine en Venezuela y propone el estudio crítico de las obras cinematográficas desde el análisis fílmico. A continuación, discute las motivaciones, límites y alcances de su investigación sobre el film venezolano más antiguo que se conserva. Finaliza describiendo el estado del film, así como la factibilidad y las opciones de su análisis, junto con algunos resultados parciales.

MARROSU, Ambretta. *Don Leandro el inefable. Análisis fílmico, crónica y contexto*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Este volumen recoge los resultados definitivos del análisis fílmico de *Don Leandro el inefable* (Lucas Manzano, 1918), (quizás) una de las primeras películas ficcionales venezolanas, y la más antigua recuperada hasta hoy. La autora emplea el análisis fílmico como medio de conocimiento de la historia del cine venezolano –inserta en la historia sociocultural del país. Dada la naturaleza del film, Marrosu acompaña el análisis con una minuciosa descripción y análisis físicos del objeto, y concluye que, por su construcción, *Don Leandro el inefable* es un film primitivo.

MARROSU, Ambretta. "Los modelos de la supervivencia". En: Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 21-47.

El texto enfoca la historia del cine venezolano como un fenómeno periférico, analizando algunas figuras paradigmáticas, para identificar y caracterizar modelos de emprender la actividad cinematográfica y su persistencia o no en el tiempo. Sobre el período mudo destaca algunas constantes relacionadas con: géneros predominantes, peso del entorno sociopolítico en las decisiones y relaciones de los cineastas, modalidades de producción, y presencia del Estado en la primera instalación industrial, entre otras.

ROFFÉ, Alfredo. "Fuentes para la historia del cine en Venezuela", *Objeto visual,* n. 4, 1997, pp. 278-321.

Reimpresión del primero de los tres números de la revista *Registro,* publicada en 1962 por el Centro de Investigaciones Cinematográficas –integrado por el pionero de la investigación sobre el cine en Venezuela, Alfredo Roffé. Estas fuentes se componen de tres documentos, los dos primeros sobre el período mudo. "El cine en Venezuela en 1906, a través de las publicaciones de la época", y "El mercado del cine en Venezuela, visto por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos (1936-1938)". Se trata de una obra pionera de los estudios históricos sobre el cine en Venezuela.

SANDOVAL, Jaime. "El Vitascopio: primer espectáculo cinematográfico de Venezuela". En: Hernández, Tulio (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 151-178.

Resume parte de los hallazgos de la tesis de licenciatura de su autor (escrita junto con T. Lozada y F. González, *Documentos para la investigación histórica de la fotografía y el cine en el estado Zulia,* Universidad del Zulia, 1983) sobre las primeras proyecciones públicas del Vitascopio Edison en Maracaibo -y en Venezuela-, a partir del 11 de julio de 1896. Con base en la prensa de la época y la correspondencia entre el empresario Luis M. Méndez y la Vitascope Company, el artículo desafía un mito de nuestra historiografía del cine. que Manuel Trujillo Durán introdujo el cine al país, filmó las primeras vistas venezolanas, y las proyectó en Maracaibo el 28 de enero de 1897.

SUEIRO, Yolanda. "Prototipos del cine paleosonoro. Venezuela 1897-1929". *Objeto visual,* n. 5, 1998, pp. 52-97.

Asumiendo que el cine nunca fue un "arte mudo", la autora rastrea en Venezuela los intentos de acompañar las imágenes cinematográficas con sonidos. Entre tales intentos menciona diversos tipos de "complementos expresivos": comentadores, inserción de rótulos escritos, música de acompañamiento, sustitutos de orquestas, máquinas productoras de ruidos. Su pesquisa se concentra en los diarios caraqueños *La Esfera, El Universal, El Nuevo Diario,* así como en prensa regional.

SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda. "Los primeros cines en Caracas: inicios y evolución del espectáculo cinematográfico (1897-1934)". En: Azuaya, Ricardo (coord.).

***Diversidad en los estudios cinematográficos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005, pp. 63-80.**

Analiza la evolución de la exhibición cinematográfica en Caracas durante el período mudo. Presenta una periodización centrada en los cambios sufridos por la experiencia de ir al cine entre 1897 y 1934, tomando en cuenta: empresas, frecuencia, funciones, espacios y difusión. Las etapas que define la autora son: 1) Introductoria, cines itinerantes (1897-1904); 2) Estabilización, emergencia empresarial, 1905-1913; 3) Concentración, europeos estables y circuito monopolizante, 1914-1922; 4) Dispersión, exhibidores ocasionales y distribuidores independientes, 1923-1928; y 5) Reunificación, circuitos de distribución, 1929-1934.

SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007.

En un período delimitado por la llegada del cine a Caracas en 1896 y la creación en 1905 de la Empresa Nacional –primera compañía exhibidora local–, este libro reconstruye el ingreso del cine al circuito de diversiones públicas caraqueñas y su instauración como práctica social definida. Examina un volumen notable de documentos oficiales, prensa y revistas de la época, para concluir que los principios orientadores del comercio cinematográfico caraqueño en este período se resumen en las figuras de dos empresarios locales: Carlos Ruiz Chapellín y Carlos Badaracco.

SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda. "Gotas de mercurio: el mercado del cine y la acumulación de capitales en Caracas (1914-1915)", *Revista Spondylus*, n. 36, 2012, pp. 49-60. Disponible en: http://revistaspondylus.com/versions/Spondylus%2036.pdf [Acceso: 20 de octubre de 2017]

Este trabajo revisa el impacto de las prácticas comerciales monopolísticas del mercado cinematográfico internacional en el circuito caraqueño de espectáculos, a través de la Compañía General Cinematográfica (1914) –antecesora de la Compañía Anónima Cinematográfica y de Espectáculos (1914-1915) y de la Sociedad de Cines y Espectáculos (1915-1923). Luego de contextualizar, mediante una cronología de las empresas que operaron en Caracas entre 1905 y 1910, la autora refiere en detalle los avatares de la mencionada empresa en el mercado local.

SUEIRO VILLANUEVA, Yolanda. "Unión Graph: perseverancia conservadora. Inicios del comercio del cine en Caracas", *Tribuna del investigador*, vol. 15, n. 1-2, 2014, pp. 65-77. Disponible en: https://www.tribunadelinvestigador.com/ediciones/2014/1-2/art-11/# [Acceso. 20 de octubre de 2017]

El artículo se enfoca en la empresa Unión Graph, que operó como exhibidora de películas y variedades entre 1910 y 1914, en el Gran Circo Metropolitano de Caracas, hasta que fue absorbida por la Sociedad de Cines y Espectáculos. La autora reconstruye las actividades de esta empresa local a través de fuentes oficiales como la *Gaceta Municipal del Distrito Federal* (Caracas) y a los diarios *El Universal* y *El Nuevo Diario*.

---

[*] **María Gabriela Colmenares** es Profesora Agregada en la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Sus investigaciones sobre la productora venezolana Bolívar Films y sus largometrajes de ficción (1949-1955), y los instrumentos para el análisis del cine de no-ficción han sido publicadas en *Archivos de la filmoteca* y *Anuario ININCO*, entre otras. Es candidata a doctora en Estudios Socioculturales en la Universidad Autónoma de Baja California (México), con una investigación sobre el cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela (1947-1968). E-mail: mgcolmenares@yahoo.com.

El archivo en la época de su reproductibilidad técnica

Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano[1]

Andrea Cuarterolo*

LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
Banco de Conteúdos Culturais
Cine silente
memoriachilena
Biblioteca Nacional de Chile
Inicio
Lugares
Temas
Fechas
Especiales
El Cine Chileno (1910-1950)
History
cinechile
HAY QUE HACER UN CINE CHI...
Documentales
Ficción

El periodo silente constituye un área tradicionalmente relegada por gran parte de la historiografía del cine latinoamericano. Entre las décadas de 1950 y 1970, las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica, que replicaba la de los modelos europeos o norteamericanos canónicos. Así, una gran fracción de las publicaciones fundacionales sobre la historia del cine en América Latina encaró el estudio del período silente desde la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de un período primitivo o preparatorio de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez.[2] Sin embargo, estas conclusiones se apoyaban en fuentes en gran medida inciertas. Al hecho de que muchos de estos primeros historiadores provenían del ámbito de la prensa, y abordaron su objeto de estudio con una aproximación más periodística que científica, se sumaba la innegable falta de archivos constituidos, que por aquella época era un fuerte limitante para cualquier rigurosidad positivista.

---

[1] Una primera versión de este trabajo fue publicada en CUARTEROLO, Andrea. "El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano". En: Elizondo, Cecilia y Alejandra Rodríguez (comps.). *Tiempo Archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual, Buenos Aires:* Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pp. 233-257. En el presente artículo se agregó información, se rescribieron algunas partes del texto y se incorporó un anexo final sobre recursos digitales en línea.

Con excepción de algunas publicaciones pioneras aisladas,[3] los primeros estudios focalizados exclusivamente en las primeras décadas del cine en la región, surgieron recién hacia fines de 1980 y principios de 1990, en el marco de la eclosión editorial que acompañó a nivel mundial, la celebración del centenario del cine.[4] En la mayoría de los casos se trataba de investigaciones exhaustivas y muy documentadas, basadas predominantemente en fuentes primarias extra-fílmicas que sirvieron a estos historiadores para reconstruir el inexistente o inaccesible cine de este período. A este respecto, Ricardo Bedoya señala en la introducción de *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, libro que dedica casi un tercio de sus páginas al período mudo:

---

[2] Por ejemplo en su *Breve historia del cine uruguayo*, José Carlos Álvarez titula el capítulo dedicado al período silente "Prehistoria". Cf. ÁLVAREZ, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957. Lo mismo hace Domingo Di Núbila en *Historia del cine argentino*, en la que el breve apartado dedicado a la etapa muda precede a la mucho más extensa sección sobre cine sonoro titulada "Historia". Cf. DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, 1959. En la misma línea se encuentra la *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viany, cuyo primer capítulo se titula "A Infância Não Foi Risonha e Franca". Cf. VIANY, Alex . *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. Por su parte, Carlos Ossa Coo en su *Historia del cine chileno*, titula "Los pioneros (esos desconocidos de siempre)" al capítulo inicial centrado en las primeras dos décadas del cine en ese país. Cf. OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantu, 1971.

[3] Entre ellas la *Historia del cine mexicano, de 1896 a 1929* de José María Sánchez García, editada por entregas semanales en la revista *Cinema Repórter* entre 1951 y 1954 y recientemente compilada en: DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (comps.). *Historia del cine mexicano (1896-1929). Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: UNAM, 2013 o la serie "Orígenes del cine argentino" del historiador argentino Pablo Ducrós Hicken, publicada en seis entregas en la revista *El Hogar* entre 1954 y 1955.

[4] Me refiero a trabajos como el de Aurelio de los Reyes en México (*Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. México: FCE/ Secretaría de Educación Pública, 1973; *Cine y sociedad en México, 1896-1920. Vol. 1, Vivir de sueños*. México: UNAM /Cineteca Nacional, 1981 y *Cine y sociedad en México, 1920-1924. Vol. 2, Bajo el cielo de México*, 1993), el de Vicente de Paula Araujo (*A bela época do cinema brasileiro*. San Pablo: Editora Perspectiva, 1976 y *Saloēs, circos e cinemas de São Paulo*. San Pablo: Editora Perspectiva, 1981) y

> No he logrado ver ninguna de las películas producidas en esta etapa del cine peruano. Las referencias a ellas las hago desde el punto de vista de la interpretación de las fuentes proporcionadas por los resúmenes argumentales, tal como aparecieron en diarios y otras publicaciones (...) Si la lectura e interpretación argumental (...) que se intentan en el texto resultaran contradichas por alguna futura visión de las películas mismas y por las virtualidades o sugerencias aportadas por puestas en escena capaces de contradecir lo literal, ello se convertiría en acicate para revisar los puntos de vista expuestos en este libro .[5]

En efecto, los primeros investigadores del cine silente latinoamericano se vieron obligados a recurrir a un enfoque metodológico de tipo "arqueológico-intertextual"[6] que, en muchos sentidos, aún perdura y que responde a la principal limitación a la que se enfrenta toda investigación sobre este período en la región: la dificultad o imposibilidad de acceso a las fuentes fílmicas. Este impedimento impactó también en los enfoques exclusivamente nacionalistas de estos primeros trabajos pues, si resultaba difícil acceder al patrimonio cinematográfico del propio país, la posibilidad de visualizar películas de otras regiones de Latinoamérica era una tarea casi utópica que obstaculizó por años cualquier aproximación comparatista.

Jurandyr Noroña (*No tempo da manivela*. Río de Janeiro: Ebal/Kinart/Embrafilme, 1987) en Brasil, el de Pedro Susz (*La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1990) en Bolivia, el de Raúl Rodríguez (*El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1992) en Cuba, el de Eliana Jara Donoso (*Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Ceneca, 1994) en Chile, el de Wilma Granda (*El cine silente en Ecuador. 1895-1935*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/UNESCO, 1995) en Ecuador o el editado por el Seminario de Investigación de la Historia del Cine Mudo Argentino (CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina. 1895-1910*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina 1996) en Argentina.

[5] BEDOYA, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima/ICI, 1992, pp. 14-16.

[6] TORELLO, Georgina. "Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485. [Acceso 10 de octubre de 2017]

En 1988, Maria Rita Galvão, por entonces directora de la Cinemateca Brasileña, realizó por encargo de la FIAF y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, una investigación sobre el estado de preservación del material fílmico en Iberoamérica que permitió tener por primera vez una idea objetiva, aunque aproximada, de las dimensiones "del acervo cinematográfico de la región; de su ubicación, condiciones de almacenaje y características; de las formas más importantes de su deterioro; y de los recursos –técnicos y económicos, disponibles o no– necesarios para su salvaguardia".[7] Según este informe, el 93% de los materiales producidos en Iberoamérica durante el período silente se habían perdido. Los motivos de esta catástrofe son variados pero, sin duda, la ausencia o falta de implementación de políticas públicas en relación a la preservación audiovisual, la inexistencia de una red sólida de organismos dedicados al resguardo de estos materiales, las interrupciones institucionales que signaron la historia latinoamericana durante el siglo XX, sumados a la fragilidad y alta inflamabilidad del nitrato constituyen algunas de las razones que explican este lamentable estado de situación. A esta insuperable pérdida del patrimonio fílmico temprano se agregaba, en ese momento, una gran incertidumbre sobre lo que efectivamente se había resguardado en los archivos regionales. En efecto, el informe se elaboró en base a un extenso cuestionario y a visitas a casi todos los repositorios de América Latina. Las preguntas buscaban delinear un censo de acervos; obtener información sobre las condiciones técnicas de almacenamiento; indagar sobre laboratorios y servicios accesibles y examinar específicamente el volumen y características del patrimonio. Sólo un archivo de Venezuela fue capaz de contestar todas las preguntas, la mayoría sólo pudo proveer datos aproximados sobre el número de títulos o de rollos que resguardaban. A pesar de sus limitados resultados, la encuesta permitió constatar que predominaba una gran imprecisión respecto al patrimonio fílmico conservado en estos repositorios.

---

[7] GALVÃO, María Rita. "La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica", *Journal of Film Preservation*, n. 72, julio de 2006, p. 42.

¿Un Brighton latinoamericano?

En los últimos quince años, sin embargo, este panorama ha comenzado a cambiar aceleradamente con el surgimiento de un inusitado interés alrededor del estudio del temprano cine latinoamericano. La mejor prueba de ello es la multiplicación de publicaciones dedicadas al tema en casi todos los países de la región.[8] Estos trabajos abarcan desde investigaciones generales sobre el cine de este período, hasta pesquisas focalizadas en momentos o fenómenos históricos precisos. Durante este siglo también se publicaron numerosos y monumentales trabajos de compilación de fuentes primarias. Además surgieron con fuerza las investigaciones regionales, que desafiaron el marcado centralismo de la historiografía tradicional que tendió por años a concentrar su estudio en las ciudades capitales. Se siguió analizando con interés el cine de ficción pero también se abordaron géneros hasta ahora desatendidos como el noticiario y el documental, el cine experimental, el cine educativo o el cine erótico y pornográfico. Se indagó asimismo en la esfera de la producción con volúmenes enfocados en una película, autor o actor en particular pero también se comenzó a incursionar en los ámbitos de la exhibición, la recepción y la crítica, áreas sumamente relegadas por la mayoría de los estudios previos sobre este período. En un sentido similar, estas investigaciones recientes comenzaron a aproximarse al cine de este período desde abordajes comparatistas y transnacionales que pusieron en evidencia algunas de las limitaciones de estudiar la cinematografía regional exclusivamente desde el enfoque nacionalista difundido por la historiografía tradicional.

Lejos de ser exhaustivo, este breve inventario da cuenta de la multiplicidad y variedad de temas y enfoques que adquirió el estudio de la temprana cinematografía latinoamericana en la última década y media. Sin duda, la entrada del cine como campo de estudio en las universidades de la región ha sido en parte responsable de este fenómeno, como lo demuestra el alto porcentaje de investigadores provenientes del ámbito académico a cargo de estas publicaciones. Si bien el período silente continúa siendo un área relativamente postergada en los círculos universitarios, el ascendente número de tesis de licenciatura, maestría y doctorado centradas en el cine de esta etapa da cuenta del cada vez más creciente interés por el tema. Otras iniciativas en este sentido incluyen la apertura de espacios académicos de discusión exclusivamente focalizados en este tópico, como fueron los dos *Coloquios Internacionales de Cine Mudo en Iberoamérica* (2010 y 2011) organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que reunieron, por primera vez, a algunos de los principales especialistas en este período a nivel regional y cuyas primeras actas acaban de publicarse.[9] O más recientemente, los *Seminarios de Cine Silente*, inaugurados durante el *V Encuentro Internacional de Investigadores sobre Cine Chileno y Latinoamericano* (Cineteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, abril de 2015) y que hoy ya cuenta con una segunda, tercera y cuarta edición, llevadas a cabo en el marco del *III Simposio Iberoamericano de estudios comparados* (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, UBA, Buenos Aires, julio de 2016), del *II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo* (Grupo de Estudios Audiovisuales, Montevideo, septiembre de 2016) y del *VII Encuentro Internacional de Investigadores sobre Cine Chileno y Latinoamericano* (Cineteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, octubre de 2017) respectivamente. Esta área de estudios ha comenzado también a ocupar un lugar cada vez más destacado en las publicaciones científicas, que se evidencia no sólo en la creciente variedad de artículos sobre el tema provenientes de todo el continente, sino también en la publicación de dossiers temáticos o monográficos dedicados a este período[10] e incluso en la aparición de revistas exclusivamente abocadas al tópico como *Vivomatomatografías*, que ya cuenta con tres números publicados.

---

[8] Para un completo panorama sobre este fenómeno véase la bibliografía que edité en conjunto con Rielle Navitski, incluida en este mismo número de *Vivomatografías*.

---

[9] Cfr. DE LOS REYES, Aurelio y David Wood (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, 2015.

[10] Véase por ejemplo el dossier "Cine Mudo Latinoamericano" que coordiné para la revista *Imagofagia* (n.8, octubre de 2013), el dirigido por Ángel Miquel y David Wood sobre el cine de compilación de la Revolución Mexicana en el segundo número de *Vivomatografías* (diciembre de 2016) o el número especial "Mexican Silent Cinema" coordinado por Kimberly Tomadjoglou y Colin Gunckel para *Film History* (vol. 29, n. 1, 2017).

¿A qué se debe, entonces, este novedoso acercamiento al cine silente latinoamericano en los ámbitos académicos de la región? Creemos que la clave está en un fenómeno igualmente contemporáneo y directamente vinculado al creciente acceso a las fuentes fílmicas del continente: la digitalización y el exponencial desarrollo de las redes informáticas.

Desde los primeros años de este siglo y, más aún, a partir de la celebración de los bicentenarios de la independencia en varios países de América Latina, se produjo a nivel regional un inusitado interés por el rescate y difusión de films de este temprano período, que se vio ampliamente facilitado por la implementación de nuevas tecnologías. A la iniciativa pionera y por mucho tiempo aislada de FUNARTE en Brasil con la antología de *Tesouros do Cinema Latino-Americano* (1998) –que reunía, todavía en formato VHS, diecinueve películas producidas en Argentina, Brasil, Cuba, México, Perú y Venezuela entre 1917 y 1933–[11] se han sumado en los últimos años varias empresas similares en diversos países de la región. En Colombia, se lanzó la *Colección Cine Silente Colombiano* (2009), coordinada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y que incluye, en diez DVDs, una selección de noticiarios y ocho ficciones de la década del 20. En Argentina, el Museo del Cine de Buenos Aires editó la *Colección Mosaico Criollo* (2009), que está compuesta por tres DVDs con varios noticiarios y diez películas silentes, pertenecientes a los tres principales repositorios fílmicos del país: el propio museo, el Archivo General de la Nación y la Fundación Cinemateca Argentina. De forma similar, la flamante Cineteca Nacional de Chile editó, en ocasión de su quinto aniversario y como parte de las conmemoraciones por el Centenario de la independencia, la compilación *Imágenes del Centenario* (2011), que reúne diecisiete films de corta duración realizados en Chile entre 1903 y 1933, la mayoría de ellos actualidades que documentan distintas facetas de la vida política y social del país a principios del siglo XX, pero también fragmentos de las dos primeras películas de ficción nacionales. En Brasil, por su parte, la Cinemateca Brasileña lanzó en 2009 la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro,* compuesta por cinco DVDs que reúnen veintisiete films de no-ficción brasileños realizados entre 1919 y 1932 rescatados por esa institución.

---

[11] Cabe destacarse también otra compilación en VHS dedicada al cine uruguayo, igualmente temprana pero de menor circulación, que reunía las primeras vistas rodadas en el país entre 1900 y 1904. Cf. BECEIRO, Ildefonso (comp.). *100 años de cine en Uruguay. Un siglo de imágenes, historias y sueños*. VHS. Montevideo: Radio Carve, 1997.

Mediante una serie de proyectos institucionales y del increíble desarrollo de la web en esta última década, estas iniciativas locales se han visto considerablemente multiplicadas a través de la creación de repositorios digitales de acceso abierto y gratuito que han logrado dar a estos materiales una difusión hasta ahora impensada.

En 1978, tuvo lugar en Brighton el 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) titulado "Cinema 1900-1906", un encuentro que jugó un papel fundamental en el desarrollo y avance de los estudios europeos y norteamericanos sobre el "cine de los primeros tiempos". En ese ámbito se proyectaron por primera vez, en forma conjunta, más de quinientos films de este período traídos especialmente de quince archivos cinematográficos de todo el mundo. La exhibición de esas películas para un grupo de especialistas internacionales, muchos de ellos jóvenes graduados universitarios deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia, fue una verdadera revelación que obligó a estos autores a reorganizar muchas de las concepciones establecidas por la historiografía tradicional respecto al "cine de los inicios". En un sentido similar, estos proyectos de digitalización y su creciente difusión en redes informáticas han permitido colocar al alcance de los investigadores regionales un material hasta ahora mayoritariamente inaccesible, provocando a nivel latinoamericano un efecto catalizador, en muchos aspectos comparable al que tuvo para los investigadores europeos y norteamericanos aquel histórico congreso de Brighton.

A 28 años del informe pionero de Maria Rita Galvão, la situación en gran parte de los archivos fílmicos latinoamericanos está cambiando. Una nueva encuesta impulsada por la misma Galvão en 2005, con el propósito de actualizar el estado de estas instituciones y explorar el impacto de la tecnología digital, arrojó algunos datos esperanzadores. En los últimos diecisiete años, el patrimonio fílmico de los archivos iberoamericanos se había triplicado pasando de 430 mil a 1 millón 358 mil rollos. Fue posible constatar, además, que la proporción de pérdidas para el período mudo había disminuido del 93 al 85% y que había habido un gran progreso con respecto a los sistemas de catalogación, casi todos ellos informatizados. Con respecto al acceso, si bien los resultados eran desiguales, en varios archivos se llevaron a cabo importantes iniciativas como:

> la producción y realización de programas televisivos sobre el cine y su historia; espacio a grupos ligados al estudio del cine (cine clubes, centros de investigación, etc.); (…) convenios con escuelas de cine y medios audiovisuales; cursos y conferencias sobre preservación y restauración de películas; producciones audiovisuales con materiales de archivo; formación de redes universitarias y de otras instituciones culturales; promoción de festivales nacionales e internacionales de cine; auspicio de actividades cinematográficas en las provincias; coproducción y distribución de películas; difusión del cine nacional y de la cultura cinematográfica por Internet y por otros medios disponibles.[12]

Aunque la indiferencia y desidia estatal continúan siendo dos de los principales obstáculos para la correcta preservación de los films, hoy existen, como vimos, muchas más precisiones sobre el material audiovisual que estos archivos resguardan y, en muchos casos, se han aprovechado estratégicamente las nuevas tecnologías digitales para facilitar el acceso y la difusión del patrimonio allí resguardado. En este sentido, se destacan sobre todo los esfuerzos de países como Brasil y Chile que en estos últimos años han logrado dar acceso libre y gratuito a un importante porcentaje de los materiales fílmicos nacionales de este período a través de plataformas *on line* en constante actualización.[13]

También se han desarrollado considerablemente los lazos de comunicación y cooperación, tanto entre archivos latinoamericanos como extranjeros, lo que ha permitido repatriar decenas de cintas albergadas en acervos internacionales a sus países de origen. Una importante iniciativa en este sentido fue la campaña de rescate audiovisual impulsada en 2006 por la Cineteca Nacional de Chile, que a través de una activa participación del sector audiovisual, de la comunidad nacional y de los archivos internacionales logró la identificación y repatriación de varios films chilenos del período silente. Otro ejemplo de esta colaboración internacional fue el proyecto conjunto entre la firma italiana Industrie Zoppas y el gobierno de México para rastrear y restaurar películas locales del período silente, que permitió recuperar para la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM quince rollos resguardados por el American Film Institute.

---

[12] GALVÃO, *op. cit.*, p. 55.

[13] Véase en este sentido el Banco de Contenidos Culturales de la Cinemateca Brasileña y los portales de la Cinemateca Chilena y de la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile incluidos en el apartado final de este artículo.

A esta nueva disponibilidad de material fílmico temprano se sumó en los últimos años una creciente accesibilidad a fuentes primarias extra-fílmicas. Potenciadas por este acelerado desarrollo de las redes informáticas, diversas instituciones pusieron a la consulta desde fotografías y afiches hasta colecciones completas de revistas de cine de la época silente y otros materiales hemerográficos. Nuevamente Brasil y Chile, constituyen el modelo a seguir, con diversos proyectos patrocinados por el Estado o por empresas privadas que han permitido difundir importantes fuentes primarias de este período.[14] Teniendo en cuenta que, como vimos, un ochenta y cinco por ciento de la producción cinematográfica latinoamericana realizada durante el período silente continúa hoy perdida, la creciente facilidad para acceder a estas fuentes ha sido un incuestionable estímulo para la investigación académica regional, que frecuentemente debe recurrir a este tipo de documentos para llenar los vacíos impuestos por la inexistencia de las películas.

En la "Recomendación para salvaguardar y preservar las imágenes en movimiento", aprobada en 2005 en la 21° Conferencia General de la UNESCO con el propósito de crear conciencia sobre la conservación de esta importante herencia global, se advierte que una de las funciones principales de los archivos es la de "facilitar el más amplio acceso posible a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas por instituciones públicas o privadas de carácter no lucrativo".[15] En ese sentido, las nuevas tecnologías constituyen a la vez un desafío y una oportunidad hasta ahora inexistentes, tanto para los investigadores como para los acervos fílmicos latinoamericanos. Si bien sabemos que la digitalización no soluciona los problemas de preservación presentes en la mayoría de los repositorios regionales, ésta ha probado ser una herramienta insuperable para la difusión de un patrimonio hasta ahora mayoritariamente invisible. Sin embargo, dar visibilidad a este patrimonio, en tanto medida fundamental para ponerlo en valor, es asimismo vital para los propios archivos convirtiéndose, en muchos casos, en el lógico primer paso para conseguir el tan necesario apoyo estatal o privado.

---

[14] Véase por ejemplo en el anexo incluido al final de este artículo, el caso de la Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo Jenny Klabin Segall patrocinada por PETROBRAS y el Ministerio de Cultura de Brasil o de los sitios CineChile –subsidiado por el Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes– y Memoria Chilena financiado por la DIBAM.

Desafíos y limitaciones de la "investigación digital"

La web es, hoy por hoy, la cinemateca más grande del mundo. En ningún otro momento de la historia hemos tenido a nuestra disposición y a un simple *click* de distancia, tan impresionante número de películas de todas las épocas y rincones del planeta. Sin embargo, no debemos olvidar que este nuevo tipo de acceso a la información no reemplaza la experiencia de investigación directa en los acervos. Esta nueva disponibilidad en línea de documentos fílmicos y extrafílmicos nos obliga a repensar nuestros conceptos tradicionales de archivo y a adoptar nuevas metodologías a la vez que nuevas precauciones al encarar nuestras pesquisas. En primer lugar, porque toda digitalización implica una selección que tiene un inevitable componente subjetivo y deja afuera un importante volumen de documentos potencialmente útiles. En segundo lugar, porque como sugiere Rielle Navitski[16] la utilización de herramientas de búsqueda cada vez más comunes, como el OCR, a la vez que permiten acelerar impresionantemente el proceso de investigación, también hacen que se pierda el contacto con el contexto, limitando nuestra pesquisa solo a aquellos documentos que responden a los parámetros por nosotros seleccionados. En tercer lugar porque los films digitalizados una vez que empiezan a multiplicarse y circular en la red frecuentemente pierden contacto con su lugar de procedencia y enfrentan al investigador con la incertidumbre del origen y características de la copia.[17] Por último, porque la estabilidad y permanencia de estos archivos digitales es todavía incierta como lo demuestra, por ejemplo, la desaparición en Argentina del *Catálogo Acceder*, una red de contenidos digitales en la que convergían diversas bases de datos de las instituciones de la Ciudad de Buenos Aires (entre ellas el Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken") y que permitía, mediante un buscador en línea, localizar digitalizaciones de películas, fotografías, afiches, documentos, vestuario y fonogramas, entre otras piezas de interés resguardadas en estos repositorios.[18] En otros casos, la base no desaparece pero la condición de *open access* o la gratuidad del acceso es revocada, dificultando enormemente el acceso a los investigadores –sobre todo latinoamericanos, que en el contexto de recorte neoliberalista a la ciencia y a la cultura que se extiende por gran parte de la región muchas veces no poseen el financiamiento para pagar por estos contenidos. Colocándose a contrapelo de gran parte de Latinoamérica, Argentina, es nuevamente ejemplo de este lamentable fenómeno, gracias a la reciente transformación del Archivo Prisma (ahora renombrado Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina) que el 29 de noviembre de 2017 anunció el lanzamiento de una nueva plataforma de gestión que sólo permite visualizar las fichas técnicas del material allí resguardado, impidiendo el acceso libre y gratuito a aproximadamente dos mil documentos audiovisuales digitalizados con recursos públicos y que hasta hace poco tiempo estaban a la consulta abierta.

---

[15] Disponible en: http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029s.pdf

[16] NAVITSKI, Rielle. "Reconsidering the Archive. Digitization and Latin American Film Historiography", *Cinema Journal,* vol. 54, n. 1, 2014, pp. 121-128.

Como señala Paulo Paranaguá, la investigación sobre la historia del cine en América Latina depende de dos tipos de institución, la filmoteca y la universidad. "Ambas (...) tienen misiones y prioridades diferentes e incluso a veces conflictivas. Cada una de esas instituciones está asimismo atravesada por una tensión, a veces una contradicción entre distintas misiones. (...) En la filmoteca, la contradicción entre conservación y presentación de las obras ha caracterizado a casi toda la membresía de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)".[19] En este sentido, resulta significativo que, tal como sugiere este autor, algunos de los principales avances historiográficos de la región hayan tenido como focos a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y a la Universidad de São Paulo (USP) pues la primera dispone de su propia Filmoteca y la segunda tiene vínculos históricos con la Cinemateca Brasileira, desde la actuación de Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) en ambas instituciones. En efecto, cada vez resulta más claro que investigación y archivo son dos términos inseparables que se necesitan mutuamente para adquirir su sentido y afortunadamente las históricas tensiones están siendo crecientemente reemplazadas por inteligentes medidas de cooperación.[20]

---

[17] Eduardo Morettin ha trabajado varios ejemplos de este problema en su texto "Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método", *Revista Esboços*, vol. 21, n. 31, agosto de 2014, pp. 50-67. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50. [Acceso: octubre de 2017].

[18] A mediados del 2015, esta plataforma fue abrupta e inexplicablemente cerrada, impidiendo el acceso a cientos de documentos y registros y dando fin a años de trabajo insumidos en su desarrollo.

Sin embargo, en muchos sentidos el histórico conflicto entre investigadores y archivistas aún continúa siendo un tema latente. Recientemente, un artículo escrito en 2012 por Suzanne Fischer, curadora del Museo Henry Ford, titulado "Si 'descubres' algo en un archivo, no es un descubrimiento"[21] inició en las redes una serie de acalorados debates sobre el rol y la importancia del trabajo tanto de archivistas como de investigadores. Los primeros sostenían que su labor diaria estaba subvalorada y que los archivos solo llegaban a las noticias cuando se revelaba el excitante "descubrimiento" por parte de un historiador de alguna pieza "perdida". Los segundos, por su parte, alegaban que los archivos estaban lejos de ser modelos de catalogación y que "encontrar" materiales que nunca nadie había visto (aunque estuvieran en frente de sus narices) o entender la verdadera importancia de un documento que otros habían visto pero no interpretado es a todas luces un "descubrimiento". Hay algo de verdad en ambas posturas. Descubrir es "hallar lo que estaba ignorado o escondido" pero también es "registrar o alcanzar a ver". Recientemente el hallazgo de una versión completa de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) puso al Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" de Buenos Aires en el mapa mundial. La película había estado allí por años pero se necesitó el ojo adiestrado del investigador Fernando Peña para "descubrir" la verdadera importancia de esta copia para la historia del cine. En efecto, así como los archivistas tienen una mejor visión general de una determinada colección y conocen su organización, los investigadores tienen un entrenamiento para conectar una determinada pieza con su contexto histórico y con otros documentos descifrando o "descubriendo", en el más amplio sentido de la palabra, sus significados ocultos.

---

[19] PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2015). "Memoria e historia del cine en América Latina". En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, p. 24.

[20] Entre estas medidas podemos mencionar, por ejemplo, el "Plan Nitratos", impulsado por la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual (MIPA), conformada por el Archivo General de la Universidad (AGU), la Universidad Católica (UCU), la Cinemateca Uruguaya, el ICAU (Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay) y el Archivo del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) sobre el que puede leerse a fondo en la entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez, incluida en este mismo número de *Vivomatografías.* Este proyecto no sólo es un modelo de este tipo de cooperación entre archivos e instituciones académicas sino que constituye un ejemplo de lo que se puede hacer en América Latina cuando los recursos deben ser reemplazados por el ingenio. En una dirección similar, en los últimos años, se han creado nuevos archivos universitarios como el Archivo General de la Universidad de la República o el Archivo de la Universidad Católica en Uruguay, el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual dependiente de la Universidad de Córdoba en Argentina o la Filmoteca de Lima, que desde 2003 depende de la Universidad Católica de esa ciudad.

[21] Cf. FISCHER, Suzanne. "Nota Bene: If You 'Discover' Something in an Archive, It's Not a Discovery", *The Atlantic*, 12 de junio de 2012. Disponible en: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/nota-bene-if-you-discover-something-in-an-archive-its-not-a-discovery/258538/ [Acceso: 10 de abril de 2015].
y la respuesta de Helena Iles Papaioannou, "Actually, Yes, It *Is* a Discovery If You Find Something in an Archive That No One Knew Was There" en *The Atlantic*, 21 de junio de 2012. Disponible en:

Sin importar quién tenga más razones a su favor, lo cierto es que esa democratización de la información promovida tanto por la digitalización como por los nuevos archivos *on line* está terminando, tal como sugiere Lila Caimari[22] en su flamante libro *La vida en el archivo*, con esa figura del investigador héroe o del investigador detective para poner el énfasis en las maneras en que tratamos esos materiales, en lo qué hacemos con ellos. A la luz de los múltiples problemas y desafíos que transitamos en Latinoamérica, tanto archivistas como investigadores, ya es hora de dejar de lado las discusiones estériles y contribuir cada uno a su modo a "rescatar", también en el más amplio sentido de la palabra, el relegado patrimonio fílmico latinoamericano.

---

http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/actually-yes-it-is-a-discovery-if-you-find-something-in-an-archive-that-no-one-knew-was-there/258812/.

[22] CAIMARI, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

ANEXO

Recursos digitales para el estudio del cine silente

La presente es una lista con algunos de los principales archivos, bibliotecas y sitios *on line* que poseen fuentes primarias o catálogos para estudiar la precinematografía y el temprano cine latinoamericano. Si bien existen otros recursos con acceso limitado o pago –por ejemplo desde ciertas universidades en el exterior o desde instituciones educativas privadas– hemos optado por reseñar solo aquellos repositorios que mantienen una política de acceso abierto y gratuito, política por la que, además, abogamos enfáticamente en esta revista que posee una licencia de Creative Commons. Teniendo en cuenta que la mayoría de los materiales que constituyen nuestro objeto de estudio se encuentran hoy en el dominio público, sentimos que es indispensable para el avance del conocimiento, este acceso irrestricto y democrático a la información de nuestra propia región.

América Latina

BIBLIOCI

http://www.biblioci.org

Desde 1990, esta red de bibliotecas epecializadas en cine y medios audiovisuales (pertenecientes a diversas entidades como cinematecas, filmotecas, museos y archivos) de América Latina, el Caribe y España trabaja colectivamente en la construcción de instrumentos que permitan normalizar los procesos de catalogación y clasificación de sus materiales. El sitio cuenta con un catálogo colectivo que reúne en una sola base de datos –de acceso público y remoto– los registros de libros, revistas, artículos, fotografías, guiones, catálogos de festivales y carteles existentes en las colecciones de las bibliotecas que conforman la red.

Biblioteca Nacional del Patrimonio Iberoamericano (BDPI)
http://www.iberoamericadigital.net

La BDPI es un proyecto impulsado por la Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica que tiene como objetivo la creación de un portal que permita el acceso, desde un único punto de consulta, a los recursos digitales de todas las Bibliotecas participantes. Entre ellas se encuentran la Bibliotecas Nacionales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Panamá, Portugal y Uruguay. En todas ellas se pueden consultar valiosos documentos hemerográficos de los siglos XIX y XX, sumamente productivos para investigar la precinematografía y el temprano cine latinoamericano.

Biblioteca Digital Memoria de Madrid
http://www.memoriademadrid.es/

Este repositorio nació en 2008 con el propósito de digitalizar la documentación histórica custodiada por el Ayuntamiento de Madrid en sus diversos archivos, bibliotecas y museos y proveer una visión global del patrimonio histórico municipal. El sitio cuenta hasta la fecha con digitalizaciones de más de 5688 fotografías, 645 publicaciones periódicas, 1867 libros, 559 expedientes, 369 planos de edificios, 1592 partituras, 1089 estampas, 1398 manuscritos, 158 pinturas, 5646 tarjetas postales y 130 mapas, entre otros materiales históricos. Son particularmente relevantes para el estudio del cine silente latinoaméricano las colecciones de *Cinelandia y films* –revista publicada en los Ángeles para el mercado hispano– y de *Cine-Mundial* –versión en español de la importante revista *Moving Picture World* editada entre 1916 y 1946 en Nueva York– ,[23] dos publicaciones fundamentales para analizar, entre otras cuestiones, las representaciones de Latinoamérica en el cine, los circuitos de distribución, la recepción del cine norteamericano en América Latina o los múltiples vínculos entre cinematografías hegemónicas y periféricas en este período.

---

[23] En el sitio están disponibles los números correspondientes a los años 1930 a 1936.

Biblioteca Digital Hispánica

http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio.

Este repositorio digital de la Biblioteca Nacional de España proporciona acceso libre y gratuito a miles de documentos digitalizados, entre los que se cuentan libros, manuscritos, dibujos, grabados, folletos, carteles, fotografías, mapas, atlas, partituras, prensa histórica y grabaciones sonoras. Ofrece un canal de cooperación con bibliotecas de América Latina y posee valiosas fuentes hemerográficas para la investigación del temprano cine argentino y de la región. A modo de ejemplo, podemos mencionar la colección completa digitalizada de la importantísima revista *Caras y Caretas*, publicada desde 1890 a 1897 en Montevideo y desde 1898 a 1939 en Buenos Aires, cuyas páginas permiten reconstruir gran parte cultura cinematográfica rioplatense de la época.

British Pathé

https://www.britishpathe.com

Uno de los anuncios más festejados por la comunidad de investigadores y cinéfilos de los últimos años fue la liberación de gran parte del archivo fílmico de British Pathé. Fundada en París en 1896, esta compañía cinematográfica recorrió el globo documentando los hechos más importantes del siglo XX para su noticiero *Pathé News*. La colección contiene más de 85.000 películas registradas entre los años 1896 y 1976 que conforman unas 35.000 horas de grabación e incluyen noticias de todo el mundo que van desde hechos de actualidad hasta personalidades, moda, viajes, ciencia y cultura en general. El archivo contiene numerosos materiales de las primeras décadas del siglo pasado relativos a Latinoamérica. Para localizarlos basta colocar el país o cualquier otra palabra clave de interés en su buscador on line. Los films pueden visualizarse en el mismo sitio de British Pathé o en su canal de You Tube (https://www.youtube.com/britishpathe)

Media History Digital Library
http://mediahistoryproject.org

Dirigido por Eric Hoyt de la Universidad de Wisconsin, la *Media History Digital Library* es un proyecto colaborativo y sin fines de lucro cuyo objetivo es digitalizar tanto libros como revistas históricas relacionadas con el cine y otros medios audiovisuales. Se trata, en todo los casos, de materiales que se encuentran en el dominio público o cuya licencia ha sido cedida a esta iniciativa y cuenta con la cooperación de bibliotecas y coleccionistas privados que ceden generosamente sus publicaciones para su digitalización y difusión. Si bien la mayor parte de los materiales son de origen estadounidense, el sitio cuenta con una "Global Cinema Collection" que reúne decenas de revistas de Europa, Asia y también de países de habla hispana. En el marco de esta colección se encuentran disponibles dos valiosos recursos para investigar el temprano cine latinoamericano: la colección casi completa (faltan los años 1919 y 1924) de la ya mencionada *Cine-Mundial* y algunos números de *Mensajero Paramount* (1927-1938), otra valiosa publicación de promoción comercial editada en Nueva York por la Paramount para el mercado hispanoparlante.

Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials (SALAM)
http://salalm.org/collection-development-resources/digital-primary-resources/

Este sitio, en constante actualización, alberga un listado de instituciones que proveen fuentes primarias digitalizadas relativas a América Latina y el Caribe. Los materiales referenciados son de libre acceso y comprenden desde publicaciones periódicas, libros y fotografías hasta manuscritos, documentos oficiales y mapas. Aunque la mayoría de estas fuentes no tienen una relación directa con el cine, constituyen un valioso recurso para reconstruir aspectos diversos de la cultura cinematográfica en la región. Las búsquedas pueden realizarse ya sea por país o por formato y género.

Argentina

Instituto Iberoamericano de Berlín. Colección de revistas teatrales y novelas cortas argentinas

http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/argentinische-theater-und-romanzeitschriften/

La colección digital del Instituto Interamericano de Berlín posee una sección dedicada a tempranos periódicos teatrales y literarios argentinos que abarca más de 160 títulos. Estas publicaciones, despreciadas por su carácter de literatura popular de quiosco, solo fueron esporádicamente objeto de interés de las bibliotecas. Una parte importante de la colección, en peligro de desintegrarse por el elevado contenido ácido del papel de su impresión, fue digitalizada y rescatada en 2013 en el marco del proyecto "Cultura popular argentina", patrocinado por el Ministro de Estado para la Cultura y los Medios (BKM, Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien). Entre los recursos más interesantes para el estudio del temprano cine argentino se encuentra la revista teatral *Comoedia* –que solía incorporar en sus páginas abundante información sobre el cine de la época– así como la colección de *La novela semanal* cuyas historias sirvieron de argumento a numerosos films argentinos de las primeras décadas del siglo XX.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AhiRa)

http://www.ahira.com.ar/

Creado en el marco de dos proyectos de investigación radicados en la Universidad de Buenos Aires dirigidos por Sylvia Saítta, este archivo en permanente actualización ha disponibilizado las colecciones digitalizadas de revistas y de otras publicaciones periódicas que representaron momentos significativos en el desarrollo del periodismo cultural en Argentina, acompañadas de sus índices, breves ensayos y artículos críticos, que diseñan algunas líneas de lectura e interpretación. Si bien, hasta el momento no hay en este repositorio revistas específicamente dedicadas al cine, sí podemos encontrar publicaciones culturales de principios del siglo XX que pueden ayudar a reconstruir aspectos de la cultura cinematográfica de la época. El sitio cuenta además con una lista muy útil que reúne otros archivos y bibliotecas de libre acceso con publicaciones periódicas digitalizadas.

Canal de You Tube del Archivo General de la Nación
https://www.youtube.com/user/AgnArgentina

Este canal, en permanente actualización, reúne casi 300 registros documentales pertenecientes al acervo del Archivo General de la Nación que van desde principios del siglo XX hasta aproximadamente la década de 1980. Si bien este esfuerzo hubiera merecido un espacio más institucional que permitiera organizar el material y facilitar la búsqueda, la colección constituye un valioso recurso para los investigadores, sobre todo aquellos alejados de Buenos Aires que no pueden consultar este material *in situ*.

Cinemargentino: Videoteca de cine argentino. Colección Mosaico Criollo
http://www.cinemargentino.com/collection/mosaico-criollo

Esta videoteca digital creada en 2013 es fruto de una iniciativa privada que busca brindar una nueva ventana de exhibición libre y gratuita para la producción audiovisual argentina. Si bien la mayoría de los contenidos subidos son actuales, el sitio cuenta con un valioso recurso para investigar el temprano cine argentino. Se trata de la digitalización de los 12 films silentes que conforman la Colección Mosaico Criollo editada 2009 en formato DVD por el Museo del Cine “Pablos Ducrós Hicken”. A partir de un acuerdo con esa institución, esta plataforma ha permitido difundir y facilitar el acceso a estos materiales, cuya circulación en DVD fue más bien limitada.

Trapalanda. Biblioteca digital
http://trapalanda.bn.gov.ar

Esta biblioteca on line contine cientos de libros, periodícos, revistas, archivos fílmicos y sonoros, folletos, materiales gráficos y fotografías pertenecientes al acervo de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de Buenos Aires. Desde el cambio de dirección de la biblioteca en 2015, sin embargo, no ha vuelto a ser actualizada y existen fuertes rumores de que va a desaparecer, siendo reemplazada por la sección de “Colecciones digitales” incluida en el sitio de la Biblioteca Nacional (https://www.bn.gov.ar/)

Bolivia

Kinetoscopio monstruo
https://kinetoscopiomonstruo.blogspot.com.ar

Este blog asociado al Archivo Fílmico "Marcos Kavlin" de la Cinemateca Boliviana contiene fotos, fotogramas, recortes de prensa y fragmentos de films bolivianos de las primeras décadas del siglo XX. El nombre del sitio proviene del término utilizado por el empresario José del Castillo para presentar uno de los primeros espectáculos cinematográficos en Bolivia.

Brasil

Armazém Memoria
http://armazemmemoria.com.br/

Armazém Memoria es una iniciativa de articulación colectiva cuyo objetivo es construir una política pública de acceso a la memoria brasileña. Reúne en forma digital: periódicos, testimonios, libros, videos, audios, artículos, documentos e imágenes. Entre las fuentes más pertinentes para nuestro objeto de estudio se encuentran una importante colección de *posters* de películas y una Cinemateca Popular Brasileña (descripta en entrada aparte).

Biblioteca Digital de Artes del Espetáculo Jenny Klabin Segall
http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html.

Esta biblioteca digital ha colocado a disposición de los internautas la colección completa de dos revistas de cine paradigmáticas del período silente en Brasil: *A Scena Muda* (1921-1955) y *Cinearte* (1926-1942).

Banco de Contenidos Culturales de la Cinemateca Brasileña
http://bcc.org.br.

Desde 2010, este repositorio permite el acceso a las colecciones digitalizadas de fotografías, afiches, y decenas de registros fílmicos de la etapa silente pertenecientes al acervo de la Cinemateca Brasilera. Otro recurso fundamental al que puede accederse desde este sitio (o visitando http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p) es la Filmografía Brasileira, una base de datos que reúne y organiza la información existente sobre toda la producción audiovisual brasileña desde 1897 hasta la actualidad. Este completo catálogo se confeccionó en base a fuentes diversas que incluyen no sólo los propios films y las fichas resguardadas en la institución sino también una amplia gama de documentos que incluyen recortes periodísticos, materiales publicitarios, libros e investigaciones académicas. Actualmente la base cuenta con aproximadamente 42 mil títulos entre corto, medio y largo metrajes, noticiarios, films publicitarios, institucionales o domésticos y obras seriadas para internet y TV.

Cinemateca Popular Brasileira
http://armazemmemoria.com.br/cinemateca-popular-brasileira/

Organizada por el proyecto colaborativo Armazém Memoria (ver entrada arriba), esta Cinemateca *on line* reúne más de 1500 películas brasileñas que estaban dispersas en diferentes canales de usuarios de You Tube y las cataloga usando como referencia el *Dicionário de Filmes Brasileiros (1908-2002)* de Antônio Leão da Silva Neto y los catálogos de ANCINE (2002-2013). El sitio incluye una filmografía de directores y una cronología de las películas nacionales por año de lanzamiento en los cines o festivales, que puede consultarse por género, dirección y año. Entre los materiales más valiosos para el estudio del cine silente brasileño se encuentran varios de los tempranos films incluidos en los DVDs de la ya mencionada colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*. El catálogo tiene una actualización por año en la que se chequean enlaces rotos y se agregan nuevos materiales aún no catalogados. También puede consultarse el canal de You Tube: https://www.youtube.com/channel/UCEPXrSvxoAHSl1_6pbdFsDQ/

Chile

Cineteca Nacional de Chile

http://cinetecadigital.ccplm.cl.

A pesar de ser una de las cinematecas más jóvenes de la región, con poco más de 10 años de existencia, esta institución constituye un ejemplo en materia de preservación y difusión. Desde 2013, el sitio de la Cineteca cuenta con un catálogo digital que ha colocado *on line* casi 300 títulos pertenecientes al acervo de la institución que van desde las primeras filmaciones en 1903 hasta la actualidad. Entre las joyas incluidas en este repositorio digital se encuentra tempranos films chilenos hasta ahora absolutamente descocidos como *Canta y no llores corazón* (Juan Pérez Berrocal, 1925) o *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926).

Cineteca Virtual de la Universidad de Chile

http://www.cinetecavirtual.cl/

Este repositorio digital ha puesto a disposición del público una creciente selección del catálogo fílmico de la Cineteca de la Universidad de Chile, institución pública y académica fundada en 1961. El sitio cuenta actualmente con casi 300 títulos que incluyen películas emblemáticas del cine mudo chileno como *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) o *Vergüenza* (Juan Pérez Berrocal, 1928), uno de los pocos films que se conservan del denominado “Hollywood de Sudamérica” que, hacia fines de la década del 20, funcionó en la ciudad chilena de Antofagasta.[24]

CineChile.cl

http://www.cinechile.cl/.

Este proyecto de investigación creado en 2009 y en constante actualización se ha transformado en los últimos años en una invaluable fuente de información para estudiantes y especialistas. Desarrollado por un grupo de periodistas e investigadores, el sitio alberga actualmente más de 2500 fichas técnicas, y más de 1500 artículos entre noticias, críticas, archivos y entrevistas. En 2012, *Cine Chile* obtuvo un apoyo del Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para desarrollar un proyecto de investigación hemerográfico sobre la primera mitad de la historia del cine chileno –desde 1897 hasta 1950–, que ha permitido rescatar del olvido cerca de 50 películas del período silente de las que no se tenían referencias.

---

[24] La Cineteca Virtual puede consultarse en http://www.cinetecavirtual.cl/.

Memoria Chilena. Sitio asociado a la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Dibam, Chile

http://www.memoriachilena.cl

Creado en 2001, el centro de recursos digitales *Memoria Chilena* ofrece documentos originales pertenecientes a las colecciones patrimoniales de la Biblioteca Nacional y de otras instituciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Basado en un programa de digitalización sin precedentes en ese país, este sitio incluye, entre otros contenidos pertinentes para la historia del cine silente local, artículos de las revistas *Ecran, Chile Cinematográfico, Cine Gaceta y Zig-Zag*, programas de mano, fotografías, además de libros y estudios actuales sobre el tema.

Colombia

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

http://patrimoniofilmico.org.co

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha realizado en los últimos años una importante tarea de rescate y difusión del temprano cine de ese país. Una de las iniciativas más festejada por la comunidad académica fue la edición en 2012 de la *Colección Cine Silente Colombiano*, compuesta por diez DVD que incluyen la totalidad de las películas mudas conservadas por la Cinemateca Colombiana. Si bien este material no se encuentra disponible para su visualización remota, el sitio puso en funcionamiento el proyecto *Migración de la base de datos del inventario de Archivo Fílmico para Consulta Online*, que a partir de octubre de este año permite buscar la información correspondiente a 50.000 unidades de video, pertenecientes al acervo de la Fundación.

Ecuador

Cinemateca Digital del Ecuador
http://cinematecaecuador.com/Cinemateca

Con una interfaz amena y atractiva, el recientemente inaugurado portal de la Cinemateca Nacional de Ecuador permite navegar por una cronología del cine ecuatoriano que se va abriendo a una diversidad de recursos digitales disponibles *on line*. El sitio ya cuenta con un centenar de películas ecuatorianas y con un vasto archivo documental, que incluye fotografías, recortes de prensa, afiches y material publicitario. Entre las joyas del período silente que podemos ver en el portal, se encuentra la recreación de la legendaria película del sacerdote italiano Carlos Crespi *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1926), que quedó casi totalmente destruida en un incendio en 1961, y la ficción más antigua conservada en el archivo, *El terror de la frontera* (Luis Martínez Quirola, 1929), un *western* nunca estrenado en salas comerciales. El proyecto final tiene como objetivo poner en línea todos los registros fílmicos que se han hecho en Ecuador hasta el año 2000.

El Caribe

SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. "Origens du cinéma, 1896-1906". Lyon : Association Le GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 1999-2015. https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=678&lang=fr

Dirigido por Jean-Claude Seguín, este sitio colaborativo, aún en desarrollo, estudia los primeros 10 años de la exhibición cinematográfica en el mundo hispánico, focalizándose especialmente en algunos países del Caribe (Costa Rica, Cuba, República Dominicana y Haití). Ofrece detalles minuciosos sobre los exhibidores pioneros en cada región e incluye extensas citas de prensa de la época. (Nótese que si el usuario hace clic en el nombre de un lugar y el artículo contemplado aún no existe, recibirá un mensaje de error).

México

Cine en línea

http://www.filmoteca.unam.mx/pages/acervo/cine-en-linea

La Filmoteca de la UNAM cuenta con una sección de "Cine en línea" en la que se incluye una interesante selección de films silentes de su colección como *Tepeyac* (Carlos E. Gonzáles, José Manuel Ramos y Fernando Sáyago, 1917), *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1926) y *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), los únicos tres largometrajes de ficción mexicanos de este período que se conservan hasta la fecha.

Cine Silente Mexicano

https://cinesilentemexicano.wordpress.com

Este *blog* desarrollado por el historiador Luis Recillas Enecoiz constituye una fuente inagotable de documentos, imágenes, escritos y bibliografía sobre la temprana cinematografía mexicana. Contiene además una completa bibliografía sobre cine mudo mexicano.

El cine y la Revolución Mexicana

http://www.cineyrevmex.unam.mx

Esta base de datos desarrollada por la Filmoteca de la UNAM para el Centenario de la Revolución, reúne información sobre 519 películas documentales y de ficción, nacionales y extranjeras vinculadas con este tema. El sitio incluye, además, fragmentos de varios de estos films, así como afiches, lobby cards y fotografías, constituyéndose en una herramienta fundamental para todos aquellos interesados en el cine mexicano de este período.

Hemeroteca Nacional Digital de México
http://www.hndm.unam.mx

La HNDM constituye una invaluable fuente de información, proporcionando acceso gratuito a un gran número de publicaciones periódicas del siglo XIX y principios del XX. Actualmente cuenta con cerca de nueve millones de páginas digitales, en las cuales los usuarios pueden realizar búsquedas por palabras y frases dentro de sus contenidos textuales.

Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos
http://www.filmoteca.unam.mx/MUVAC/index.html

Este museo virtual, dependiente de la Filmoteca de la UNAM, reúne una amplia colección de aparatos pre-cinematográficos y cinematográficos. Con una interfaz amena que simula la visita a un museo real, el sitio propone a través de fotografías, textos especializados, animaciones, videos y modelos tridimensionales interactivos un viaje por la evolución tecnológica del medio desde los juguetes ópticos hasta los primeros proyectores y cámaras profesionales.

Perú

Archivo Peruano de Imagen y Sonido (Archi)
http://www.archivoperuano.com/

Este archivo focalizado en el precine y el cine peruano se fundó en 1991 para absorber un fondo de dos mil rollos de película de nitrato pertenecientes al acervo de la Biblioteca Nacional del Perú. Con el tiempo, se fue nutriendo con nuevas adquisiciones, donaciones y depósitos de cineastas peruanos y productoras de cine.

Si bien el contenido del sitio es algo disperso, en el podemos encontrar algunos valiosos materiales relativos al temprano cine peruano. Se destaca sobre todo la sección de films recuperados y restaurados que incluye películas casi desconocidas como *Chosica 1926. Trabajando en el nuevo camino Lima a Santa Eulalia* (Perú Film, 1926); *Visita a una comunidad asháninka en 1929* (Guillermo Garland Higginson, 1929); *Captura del bandolero Andrés Ramos* (Francisco Diumenjo, 1933?), uno de los últimos films mudos peruanos o *Comedia por el Taller Garland* (Guillermo Garland Higginson, ca. 1927), film recuperado por la George Eastman House en el marco de la iniciativa "The Reel Emergency Project" de FIAF y exhibido en la edición de 2004 de *Le Giornate del Cinema Muto*.

Uruguay

Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay,
http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/

Este proyecto está dedicado a la difusión, en formato digital, de colecciones de periódicos uruguayos desde 1807 hasta la década de 1980. El sitio, en constante actualización, fue desarrollado por el Seminario Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República y cuenta con valiosas publicaciones para la historia del cine silente local como las revistas *Cinema y Teatros*, *Cine Revista* y *Semanal Film*.

Cinemateca uruguaya
http://www.cinemateca.org.uy

Fundada en 1952, la Cinemateca uruguaya es una de las más antiguas de Latinoamérica. Su sitio web incluye una sección de documentos que contiene valiosos materiales relativos a la historia de la institución, una bibliografía sobre cine uruguayo e incluso algunos materiales históricos vinculados a grandes films del cine nacional como la película *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Carlos Alonso, 1932).

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957.

ALVIRA, Pablo. "Al rescate del patrimonio fílmico uruguayo. Entrevista a Isabel Wschebor, Nacho Seimanas y Jaime Vázquez". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 204-219. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/137 [23 de diciembre de 2017].

BECEIRO, Ildefonso (comp.). *100 años de cine en Uruguay. Un siglo de imágenes, historias y sueños*. VHS. Montevideo: Radio Carve, 1997.

BEDOYA, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica.* Lima: Universidad de Lima/ICI, 1992.

CAIMARI, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

CUARTEROLO, Andrea (ed). "Cine silente latinoaméricano", dossier de la *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, n. 8., octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/15/showToc. [Acceso: 10 de octubre de 2017]

______. "El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano". En: Elizondo, Cecilia y Alejandra Rodríguez (comps.). *Tiempo Archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual,* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pp. 233-257.

CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). "Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141> [Acceso 23 de diciembre de 2017].

DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (comps.). *Historia del cine mexicano (1896-1929). Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García.* México: UNAM, 2013.

DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900).* México: FCE/ Secretaría de Educación Pública, 1973.

_______. *Cine y sociedad en México, 1896-1920. Vol. 1, Vivir de sueños.* México: UNAM /Cineteca Nacional, 1981.

_______ . *Cine y sociedad en México, 1920-1924. Vol. 2, Bajo el cielo de México.* UNAM, 1993.

DE PAULA ARAUJO, Vicente. *A bela época do cinema brasileiro.* San Pablo: Editora Perspectiva, 1976

_______ . *Saloēs, circos e cinemas de São Paulo.* San Pablo: Editora Perspectiva, 1981.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino.* Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, 1959.

DUCRÓS HICKEN, Pablo C. "Orígenes del cine argentino. Tiempo Precinematográfico (I)", *El Hogar,* suplemento n. 6, 12 de noviembre de 1954.

_______. "Orígenes del cine argentino. Un hombre providencial: Eugenio Py (II)", *El Hogar,* suplemento n. 10, 10 de diciembre de 1954.

_______. "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", *El Hogar,* suplemento n. 14, 7 de enero de 1955.

_______. "Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)", *El Hogar,* suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955.

_______. "Orígenes del cine argentino. Después de *Nobleza Gaucha* (V)", *El Hogar,* suplemento n. 22, 4 de marzo de 1955.

_______. "Orígenes del cine argentino. La etapa de *Una Nueva y Gloriosa Nación* (VI)", *El Hogar,* suplemento n. 26, 1 de abril de 1955.

FISCHER, Suzanne. "Nota Bene: If You 'Discover' Something in an Archive, It's Not a Discovery", *The Atlantic,* 12 de junio de 2012. Disponible en: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/nota-bene-if-you-discover-something-in-an-archive-its-not-a-discovery/258538/ [Acceso: 10 de abril de 2015].

GALVÃO, María Rita. "La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica", *Journal of Film Preservation,* n. 72, julio de 2006, p. 42-62.

GRANDA, Wilma. *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/UNESCO, 1995.

ILES PAPAIOANNOU, Helena, "Actually, Yes, It *Is* a Discovery If You Find Something in an Archive That No One Knew Was There", *The Atlantic,* 21 de junio de 2012. Disponible en: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/06/actually-yes-it-is-a-discovery-if-you-find-something-in-an-archive-that-no-one-knew-was-there/258812/ [Acceso: 10 de abril de 2015].

JARA DONOSO, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Ceneca, 1994.

MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood. "El cine de compilación de la Revolución Mexicana", dossier especial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica,* n. 3, diciembre de 2016. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/issue/view/9/showToc [Acceso: 10 de octubre de 2017].

MORETTIN, Eduardo "Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método", *Revista Esboços,* vol. 21, n. 31, agosto de 2014, pp. 50-67. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50. [Acceso: octubre de 2017].

NAVITSKI, Rielle. "Reconsidering the Archive. Digitization and Latin American Film Historiography", *Cinema Journal,* vol. 54, n. 1, 2014, pp. 121-128.

NOROÑA, Jurandyr. *No tempo da manivela.* Río de Janeiro: Ebal/Kinart/Embrafilme, 1987.

OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno.* Santiago: Quimantu, 1971.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Memoria e historia del cine en América Latina". En: De los Reyes, Aurelio y David Word (coords.). *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: UNAM, 2015, pp. 21-32.

RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1992 .

SUSZ, Pedro. *La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1990.

TOMADJOGLOU, Kimberly y Colin Gunckel (coords.) "Mexican Silent Cinema" (número especial), *Film History, vol.* 29, n. 1, 2017.

TORELLO, Georgina. "Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA)*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/485. [Acceso 10 de octubre de 2017].

VIANY, Alex . *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea. "El archivo en la época ce su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 416-447. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/143> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

[*] **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* y co-directora del Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com.

Convocatoria para el n. 4

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su cuarto número, que será publicado en **diciembre del 2018**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el tercer número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de junio de 2018**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

La cuarta edición de la revista a publicarse en diciembre de 2018 incluirá el segundo dossier temático de nuestra publicación. Aceptaremos propuestas para el próximo dossier, que se publicará en número 6 en diciembre de 2020, hasta el **1 de diciembre de 2019**. El Comité Editorial seleccionará una de las propuestas y el editor a cargo será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de junio de 2020**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

Fecha límite de envío de contribuciones para el 4to número:
1 de junio de 2018

Fecha límite de envío de propuestas para el dossier temático (6to número):
1 de diciembre de 2019

Fecha límite de envíos de trabajos del dossier (6to número):
1 de junio de 2020